به نام و یاد آن که:

دَمدَمهٔ این نای از دَم‌های اوست
های هوی روح از هیهای اوست

پیش‌نگاه

نی‌نامه از آثار مولانا عبدالرحمن جامی(۸۹۸ـ۸۱۷ ه) است. رساله‌ای آمیخته از نظم و نثر در شرح دو بیت آغاز مثنوی و نی‌نامهٔ مولوی. بیتهای سرآغاز مثنوی شریف از زبان نی از دیرباز به نی‌نامه شهرت یافته و اهل نظر درک و فهم نی‌نامه را، که در واقع سراسر مثنوی با همهٔ تنوّع و غنای آن گزارش و گسترش آن معانی خلاصه و زبده است، مدخل و روشنگر معانی کلّی مثنوی شریف دانسته‌اند و به شرح و بسط و تقریر آن، چه در حوزه‌ها و حلقه‌های بحث و درس مثنوی و چه در شرح‌نویسی بر مثنوی، توجّه خاصّ نشان داده شده است.

جامی، چنانکه از آثار او برمی‌آید، مانند بسیاری دیگر از بزرگان شعر و ادب یا مشایخ صوفیه در مثنوی توغّل و تتبّع بسیار داشته و در مواردی هم در منظومه‌های خود به تقلید از سبک مولوی سخن‌پردازی کرده است. جامی بر اثر همین انس و آمیزگاری و دمسازی با مثنوی منتخبی هم از مثنوی شریف برآورده که یگانه نسخهٔ شناخته‌شدهٔ آن در کتابخانهٔ دولتی مَدْرَس موجود است.[1] این گزیده که در منابع مربوط به سرگذشت جامی در ضمن آثار او ذکر نشده با بیت جامی در سرآغاز همین نی‌نامه آغاز می‌گردد:

عشق جز نائی و ما جز نی نئیم   او دمی بی ما و ما بی وی نئیم

همین مایه اعتقاد و دلنمودگی به مولوی و مثنوی و شهرت و رواج مثنوی در بین اهل عصر، جامی را که علاوه بر مقام و موقعیت شامخ ادبی و عرفانی خویش از بزرگترین شارحان درسنامه‌ها و متون رایج ادبی و عرفانی در زمان خود و به عقیدهٔ اهل نظر

«جامع میانهٔ شوق و معرفت و حقائق و معارف»[۲] بود برآن داشته تا به نگاشتن تفسیری بر دو بیت آغاز *نی‌نامه* که تبلور معانی و فشرده و چکیدهٔ معنایی *نی‌نامه* و مظهر مثنوی است بپردازد.

جامی که از مشایخ طریقت نقشبندی است در *نی‌نامهٔ* خود در عین حال که به تقلیدی شیوا از سبک سخن مولانا پرداخته، استغراق نقشبندیانهٔ او در جهان‌بینی و عرفان محیی‌الدین ابن عربی موجب شده تا کلام مولانا را بر وفق مشرب ابن عربی تفسیر کند. بدین گونه *نی‌نامه*، علاوه بر آنکه از قدیمترین شرحهایی است که بر اجزاءِ مثنوی نوشته شده، از نخستین آثار در تلفیق بین عرفان مولوی و ابن عربی است. در آن زمان چنانکه از *نفحات‌الانس* خود جامی و *رشحات عین‌الحیٰوة* فخرالدین علی صفی همچنین کتاب *مقامات جامی* نوشتهٔ عبدالواسع نظامی باخرزی و برخی دیگر از متون تعلیمی و نظری نقشبندیه برمی‌آید مشایخ و خواجگان نقشبند در مولوی و ابن عربی هر دو به دیدهٔ احترام و بزرگداشت می‌نگریسته‌اند[۳] و همچنانکه *فتوحات* و *فصوص* را جان و دل می‌دانسته‌اند[۴] به خواندن مثنوی معنوی و *دیوان کبیر* هم شوق و رغبت بسیار داشته‌اند.

در *نی‌نامهٔ* جامی هم، مانند *نائیهٔ* مولانا یعقوب چرخی، شیخ و مرشد جامی، مبنای تفسیر بر تلقّی «نی» به عنوان نُماد و نُمون روح عارف است.[۵] این برداشت ناشی از مشرب متشرّع خواجگان نقشبند است که به سَماع و ساز و نواز به نظر قبول نمی‌نگریسته و به قول مشایخ سلسله «این کار» نمی‌کرده و «انکار» هم نمی‌کرده‌اند.[۶] با این حال، عبدالغفور لاری مرید و شاگرد خاصّ جامی ضمن بیان تردید جامی در جواز سَماع روایتی شاذّ در تکملهٔ *نفحات‌الانس* (ص ۷) از چند نوبت شرکت جامی در «سَماع دَوْری» دارد.

تفسیری دیگر که جامی در این منظومه از نی نموده بر مبنای نی به عنوان تمثیل قلم است. البته این تأویل که خود جامی هم آن را با شایدگویی و لحنی تردیدآمیز بیان داشته با اندیشه و نگرش مولوی سازگار نیست و قرائن صارفه‌ای که در خود مثنوی و دیگر آثار مولانا هست، همچنین اشارات *رباب‌نامهٔ* سلطان‌ولد فرزند مولوی که مبتنی بر یادداشته‌ها و شنوده‌های مستقیم پسر از پدر است و روایات *مناقب‌العارفین* شمس‌الدین احمد افلاکی بر خلاف‌آمد آن صراحت دارد.[۷] به هر حال این گونه تلقّی از نی به عنوان تمثیل قلم ناشی از حرمت و قداستی است که خطّ و قلم به عنوان «پرتو آسمانی سیر علمزار ایزدی بر نزهت‌آباد شهرستان وجود»[۸] در قرآن مجید دارد و هم از عهد باستان در اندیشه و فرهنگ ایران رسوخ داشته است.

آثار کمتر کس از بزرگان ادب فارسی را مانند جامی این موقعیّت و بخت و نصیبهٔ هنری روی نموده که بیشترینهٔ آنها به دست بزرگترین استادان خوشنویس و کتابگران هنرور کتابت و آراسته شود و در زمرهٔ آثار نفیس هنری برآید و به شمار رود. به نوشتهٔ امیرعلیشیر نوائی در رسالهٔ *خمسة‌المتحیّرین*[۹]، که سرگذشتنامهٔ جامی است به زبان ترکی جغتایی، در دربار هرات کاتبانی راتب و موظّف فقط برای کتابت آثار جامی گماشته شده بود و این آثار پس از کتابت به نظر جامی می‌رسید. برخی از آن نسخه‌ها که جامی آنها را بازبینی کرده و ویراسته، هم‌اکنون موجود است.[۱۰] جامی نسبت به تأثیر خطّ نکو در حسن‌آمیزی و تجلّی لطف سخن و قبول خاطر خواننده، اعتقاد بسیار داشته و در این باره، علاوه بر فحوای ابیات متعدّد که در دیوان و سایر آثار او آمده، در مقدمهٔ *اشعة‌اللّمعات* و پایان *لیلی و مجنون*، به تفصیل و تأکید بیشتر، سخن داشته و در ضمن به بحثی دقیق در باب لزوم مقابلهٔ متن نونویس با نسخهٔ درستنوشته و اصیل پرداخته است.[۱۱] روایات و اشعار غالباً طنزآمیزی هم از جامی در نکوهش از کاتبانی که بر اثر غفلت و سهو و حشو در کتابت باعث تغییر متن و تحریف کلام و اندیشهٔ صاحب اثر می‌گردند نقل شده، از جمله:

جدول‌آسا در این صحیفهٔ راز	گردِ هر صفحه صفحه گردیدم
چون حدود خطایش از خط خوش	نافه‌آمیز و مشکبو دیدم
به دو انگشت گزلک و خامه	نافه‌های خطا ازو چیدم[۱۲]

در آن زمان هرات تختگاه تیموریان مرکز بزرگ هنر و ادب و مجمع هنرمندان بلندآوازه گشته بود و جامی که پیر عهد خویش و خاتم‌الشعرا دانسته می‌شد از این شهرِ شعر و هنر با استغناء و مناعتی عالمانه بر ملک ادب حکم‌گزاری و سلطنت معنوی داشت. علاوه بر تشخّص ذاتی جامی، حشمت و جاه و مقام و نفوذ او در نزد فرمانروایان و امیران عصر، که به شعر و هنر علاقه‌ای صادقانه می‌ورزیدند، از اسباب عمدهٔ قبول و رواج آثار او و مزید شوکت و شهرت وی می‌گشت. خوشنویسان به کتابت آثار او مباهات می‌کردند.[۱۳] شاهان و فرمانروایان بزرگ از سرزمینهای دور و نزدیک با او نوشت و خواند داشتند و آثار او را به رسم تحفه و تبرّک به یکدیگر پیشکش و ارمغان می‌نمودند[۱۴] که خود انگیزه و عاملی مهمّ در فراهم آوردن نسخه‌های فاخر از آثار جامی بود. نامه‌های بایزید دوم سلطان عثمانی و شاهان و شاهزادگان و امیران وقت که در طلب آثار جامی به او نوشته‌اند و پاسخهای جامی بدانان، به نظم و نثر، در کتابها و در مجموعه‌های ترسّل و نامه‌نگاری به‌ویژه *منشآت‌السلاطین* فریدون بیک (تدوین ۹۸۲ه)،

فرائد غیاثی و مجموعهٔ نامه‌های جامی که با نام نونهادهٔ *انشاء جامی* به چاپ رسیده، همچنین *دیوان* و مثنوی *سلسلة‌الذّهب* آمده است.[۱۵] به نوشتهٔ عبدالغفور لاری، در *تکملهٔ نفحات‌الانس*، یکی از «افاضل عصر» نامه‌های شاهان را به جامی گردآوری کرده بود و تعداد نامه‌ها چندان زیاد بود که به رساله‌ای ستبر برمی‌آمده است.[۱۶]

قبول عامّی که آثار جامی یافته منحصر در حوزه‌های ادبی ایران و ایران‌زمین نیست. در بین نسخه‌های خطّی فارسی و عربی که در چین و به دست کاتبان چینی نوشته شده نیز نفیس‌ترین نسخه‌های کتابت‌شده به سبک خوشنویسی چینی ـ فارسی، از آثار جامی به‌ویژه *اشعّة‌اللّمعات* و *سلسلة‌الذّهب* اوست. آثار جامی و یاران و هم‌مسلکان او مانند ملاحسین واعظ کاشفی و شمس‌الدین محمّد تبادکانی به لطف حسن تألیف و تقریر و شیوایی زبان و بیان بر وفق سلیقه و سخن‌پسندی فارسی‌دانان و فارسی‌خوانان چین در ردیف *گلستان* سعدی از رایج‌ترین درسنامه‌ها و متنهای آموزشی زبان فارسی و عرفان و معارف اسلامی در بین صوفیّه و مسلمانان چین و آسیای میانه از دیرباز تاکنون است.[۱۷] این آثار از ارکان و اسباب اصلی قوام و دوام زبان فارسی و فرهنگ ایران و اسلام در دورترین حوزه‌های شرقی قلمرو زبان فارسی به شمار می‌آید و جامی از این راه حقّ گران بر زبان فارسی و فرهنگ اسلامی دارد که از نظر همعصران او نیز پوشیده نمانده است. معین‌الدین اسفزاری مؤلف کتاب *روضات‌الجنّات فی اوصاف مدینة هرات* (تألیف ۸۹۷-۸۹۹ه) در این باره نوشته است:

> صاحب‌ولایتی که گَردنکشان اقالیم علم و عرفان از اقصیٰ بلاد هند تا انتهاءِ ممالک روم و فلسطین و از سرحدّ خطای و چین و ماچین تا نواحی بلغار و سقسین سر بر خطّ ارادتش نهاده‌اند و در تمامی اقسام علوم و حقائق و جمیع قوانین و آداب و فضایل و اسالیب معارف و عوارف حضرتش راپیشوا و مقدّم و مقتدا می‌دانند و می‌دارند.[۱۸]

مرقّع نی‌نامه

مرقّع *نی‌نامه* به سفارش میرزا مهدی‌خان[۱۹] استرآبادی، منشی‌الممالک نادرشاه و مؤلف کتابهای *دُرّهٔ نادره*، *جهانگشای نادری* و *مبانی‌اللّغة* و فرهنگ ترکی به فارسی *سنگلاخ*، مرقّع‌بندی و جلدگذاری و زرنگار شده و به کتابخانهٔ او تعلّق داشته است. مُهر میرزا مهدی‌خان با سجع «هدیت من‌المهدیّ ۱۱۷۴» بر صفحهٔ آخر در کنار ترقیمه زده شده است. این مهر با همین سجع و بر همین کرسی و ترکیب بر برخی از توقیعات و فردها و اسناد و فرمانهای مربوط به میرزا مهدی‌خان که مجموعه‌ای از آنها در کتابخانهٔ ملّی ملک (به شمارهٔ ۶۰۱۸) موجود است دیده می‌شود و تعلّق آن به او مسلّم است.

میرزا مهدی‌خان مانند بیشتر رجال و تربیت یافتگان قدیم مردی فرزانه و صاحب‌ذوق و هنرشناس بود. دست و دل با کتاب داشت و به حفظ آثار و میراثهای فرهنگی اهتمام می‌نمود. از قدیمترین اسنادی که در مورد حفظ میراثهای تاریخی و فرهنگی ایران دیده‌ام نامه‌ای است از میرزا مهدی‌خان به حاکم بحرین در جلوگیری از حفّاریهای فرنگیان که به قصد دستبرد به آثار ملّی و باستانی در بحرین به کاوش پرداخته بودند.[۲۰]

میرزا مهدی‌خان کتابخانه‌ای از نسخه‌های نفیس و قطعات ممتاز خطّ و نقّاشی فراهم آورده بود و به روش معمول در کتابخانه‌های سرکاری، خوشنویسان و کتاب‌آرایان و صحّافان زبده و شهره به کتابگری برای خزانهٔ کتب او اشتغال داشتند و برخی از نفیسترین نسخه‌های خطّی فارسی که در زمرهٔ شاهکارهای هنر کتاب‌آرایی است مانند *نی‌نامه*، نسخهٔ اختصاصی *جهانگشای نادری* و مرقّع میرزا مهدی‌خان که اینک در جهان به نام مرقّع سن‌پیترزبورگ تبلیغ و شناسانده شده است، به سفارش میرزا مهدی‌خان و برای کتابخانهٔ او ترتیب یافته بوده است.

این جنبهٔ مهم از ذوق و ظرافت طبع و هنردوستی میرزا مهدی‌خان را، که ارزشی والا به شخصیّت او می‌بخشد، شیوهٔ متکلّف او در نگارش و انشاء که با معیارهای امروزینه مثال و نمونهٔ بارز نثر مصنوع و خالی از لطف و ذوق در زبان فارسی شناخته شده پوشیده می‌دارد و با ملازمه‌ای که معمولاً میان ذوقیّات گوناگون اشخاص برقرار می‌گردد، تصوّر هر گونه ذوق و ظرافتی را در وجود این نویسندهٔ صنعت‌پرداز تکلّف‌گرا نفی می‌کند. ولی در واقع سبک مصنوع و متکلّف میرزا مهدی‌خان در نگارش، به‌ویژه در منشآت و درّه، صرف‌نظر از مبالغه‌هایی که از روی عادت یا غفلت دربارهٔ ناهنجاری آن می‌شود، نزد اهل ادب و سخن‌شناسان بزرگ همعصر او و بعد از او ادامهٔ سبک وصّاف و طرز شاخص و معیار نثرنویسی و نویسندگی ادیبانه و انشاءِ دیوانی در زبان و ادب فارسی به شمار می‌آمده[۲۱] و دبیران و منشیانی در تعهّد وقایع‌نگاری و مجلس‌نویسی کارآمد و صاحب‌سخن به شمار می‌آمدند که بتوانند از عهدهٔ سخن‌پردازی به سبک میرزا مهدی‌خان بهتر برآیند.[۲۲]

مرحوم حبیب‌الله نوبخت که چندی ریاست کتابخانهٔ سلطنتی را برعهده داشته تعلیقه‌ای را از میرزا مهدی‌خان نقل کرده که به سمت کتابداری خود در زمان شاه سلطان‌حسین صفوی اشاره می‌کند. از یادداشت مرآت‌الممالک رئیس بیوتات سلطنتی در اواخر دورهٔ قاجار که در دستک کتابخانه، معروف به دفتر مرآت‌الممالک، دربارهٔ نسخهٔ نفیس *جهانگیرنامه* نوشته برمی‌آید که در زمان نادرشاه کتابخانهٔ سلطنتی در ابواب‌جمعی میرزا مهدی‌خان منشی‌الممالک بوده و بر اثر گم شدن نسخهٔ *جهانگیرنامه* میرزا مهدی‌خان به فرمان نادر

سه روز به زندان افتاده است.[۲۳] به این موضوع در تذکره‌ها و منابع احوال او اشاره نشده است.

وجود نسخهٔ نفیس جهانگشای نادری متعلّق به مجموعهٔ استاد ادیبِ برومند می‌توانست به طور عادی حاکی از ترتیب دادن نسخه‌ای فاخر برای ارمغانی شاهوار باشد.[۲۴] اما تعدّد این گونه نسخه‌های نفیس مرتبط با میرزا مهدی‌خان که با شناخت مُهر تملّک او شناسایی شد، با در نظر گرفتن سایر قرینه‌های نسخه‌شناسی از قبیل طرز تقریباً یکسان کتاب‌آرایی، نوعی وحدت سلیقگی ناشی از رعایت پسند و ذوق سفارشگر که بین نقش‌پردازیها و کارمایه‌های کتابگری در همهٔ این نوع نسخه‌ها به چشم می‌آید، همچنین به‌کارگماری هنرمندان خاصّ، علی‌اشرف و محمّدهادی، این حدس را برمی‌انگیخت که همهٔ این آثار به درخواست و سفارش میرزا مهدی‌خان تهیه یا بازسازی شده است و میرزا مهدی‌خان هم مانند بسیاری از رجال و دیوانیان قدیم شخصیّتی فرزانه و صاحب‌ذوق و هنرشناس و کتاب‌دوست و کتابخانه‌دار بوده است و هنرمندان و کتاب‌آرایان بنام عصر در دستگاه و کتابخانهٔ او به کتابگری و پدید آوردن نسخه‌های نفیس می‌پرداختند. پدید آوردن این گونه آثار هنری با توجّه به مقتضیات عصر به صرف وجود هنرمندان بدون پشتوانهٔ همّت و حمایت شخصیّتی باذوق و توانگر و گشاده‌دست و هنرشناس که از عهدهٔ هزینه‌های گزاف کار برآید امکان‌پذیر نبوده است. به هر تقدیر این حدس با بررسی وقفنامهٔ کتابخانهٔ میرزا مهدی‌خان و دسترسی به یادداشتهای خریداران و «عرض» بعضی از نسخه‌ها و سایر قراین و مدارک و اطّلاعات به تدریج قوت گرفت و به یقین پیوست.

میرزا مهدی‌خان به گردآوری کتابهای نفیس و خطوط منسوب و تدوین و حفظ و ترتیب قطعات پیاده و پراکنده به صورت مرقّع اهتمام خاصّ داشت. به همین سبب در عصر او به طور معمول کتابهای ارزنده و نفیس به میرزا مهدی‌خان عرضه یا تقدیم می‌شد. به این موضوع به مناسبت در برخی از مدارک تاریخی آن دوره اشاره شده است.

خواجه عبدالکریم کشمیری در کتاب بیان واقع ضمن شرح ماجرای ازدواج نادرشاه با خواهر ابوالفیض‌خان، حاکم بخارا، یا به تعبیر خود او والی توران، نوشته است:

> عروس به رسم پاانداز بیست جلد کتاب خوش‌خطّ و دوصد رأس اسب ترکی و سه‌صد نفر شتر بمَعَهُ جیقّهٔ مرصّع که به سر می‌زدند به خدمت شاه فرستادند... جیقّه را واپس دادند که سلطنت ماوراءالنهر بر شما مبارک است و حیوانات را به کارخانجات سپرد و کتابها به مهدی‌خان منشی‌المهالک و میرزا زکی و ملاّ فردوسی[۲۵] و غیره انعام فرمود.[۲۶]

در طومار بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی که در سال ۱۱۷۱ه‌برای ثبت سیاههٔ موجودی اموال آنجا به درخواست متولّی‌باشی تهیه شده دربارهٔ علت کمبود کتابهای خطّی توضیح داده شده است:

دفعهٔ اول که [نادرشاه] به تسخیر شیروان می‌رفت بعد از زیارت [بقعهٔ شیخ صفی] به سیر چینی‌خانه و کتابخانه آمده مقالهٔ حضرت شیخ علیه‌الرحمه را طلبیده بعد از ملاحظهٔ کتب مذهّب مصوّر مقاله را با دوازده جلد کتاب مُقطّع[27] برداشت که در اسفار ملاحظه نماید و به خوانین نیز تکلیف برداشتن کتاب نمود. از آن جمله میرزا مهدی‌خان منشی‌باشی نیز سه مجلد برداشت.[28]

کتابخانه و همهٔ اموال بقعهٔ شیخ صفی موقوفه بوده است، ولی نادرشاه در استملاک و خارج کردن موقوفات از تصرّف وقف مخصوصاً در مورد تأمین هزینه‌های ضروری کشوری و لشکری بی‌پروا بود، چنانکه در زمان او دفتری برای ثبت موقوفات به نام «رقبهٔ نادری» به دلخواه ترتیب داده شده بود و طبق آن عمل می‌شد[29] و به نوشتهٔ جابری انصاری: مگر کس از جان و خانمان گذشته بود که نام ملک وقف بَرَد.[30]

بنا بر منابع روسی میرزا مهدی‌خان هنگام بازگشت سپاه نادر از هند قطعات خطّ و نقّاشی و بعضی از کتابهای ارزنده‌ای را که سربازان به همراه داشتند از آنان خریداری کرده بوده است.[31]

میرزا مهدی‌خان کتابخانهٔ خود را وقف عامّ نموده بود. در مجموعهٔ منشآت و نامه‌های میرزا مهدی‌خان معروف به *مخزن‌الانشاء* صورت وقفنامهٔ کتابخانه، که ضمن عبارات آن با توریه و ایهام و تعمیه از برخی از کتابها نام برده، آمده است.

به دنبال شورشها و آشوبهایی که پس از کشته شدن نادرشاه(۱۱۶۰ه) در پیوست معلوم نیست که بر کتابخانهٔ میرزا مهدی‌خان چه گذشته است. چنانکه خود میرزا مهدی‌خان هم به دنبال زوال دولت مردم‌ستیز نادری، و پریشانی و برکنارماندگی دولتمداران نادر، سالهای واپسین عمر را در کنج عزلت و عافیت چنان خاموش و گم‌گشته‌نام سپری ساخت و چون زنده‌مردگان به فراموشی پیوست و از یاد ابناءِ زمانه برفت که تاریخ وفات او در روایات گوناگون با اختلاف دو دهه از سال ۱۱۶۲ تا ۱۱۸۲ه‌،ثبت شده است.[32] آنچه مسلّم است میرزا مهدی‌خان دست کم تا سال ۱۱۷۴ه‌، که آخرین تاریخ مهری است که ازو دیده‌ام و بر همین مرقّع است، زنده بوده است.

طبق گزارشهای مأموران دولت روسیّه که اخیراً انتشار یافته به دستور فتحعلیشاه کتابخانهٔ میرزا مهدی‌خان از وارثان او خریداری شد و ضمیمهٔ کتابخانهٔ سلطنتی گردید.[33]

وجه تخریج از تصرّف وقف و استملاک کتابخانه با احتیاطات و مواظبتهایی که در آن زمان در امور وقف می‌شده تأمّل‌برانگیز است. مگر آنکه کتابهای مجلّل و نفیس کتابخانهٔ میرزا مهدی‌خان، که مورد استفادهٔ عامّ هم نبود، جزو کتابهای وقفی نبوده باشد. در نسخه‌های خطّی و چاپی وقفنامهٔ کتابخانه هم نام هیچ‌یک از کتابهای نفیس میرزا مهدی‌خان که تاکنون شناخته شده نیامده است.

در زمان مظفرالدین‌شاه بسیاری از نسخه‌های نفیس و خریدارگیر کتابخانهٔ سلطنتی را لسان‌الدوله معروف به علی چهور از کتابخانه می‌ربود و با محو کردن نشان مهر و آثار تملّک با همدستی دلّالان و واسطه‌های حرفه‌ای قاچاق آثار عتیقه و کتاب، از قبیل آرشاک کریانس از ایرانیان تابع عثمانی، که بسیاری از آثار نفیس هنر ایران به دست او به تاراج رفته، در داخل و خارج به فروش می‌رسانید. این علی چهور از ملازمان دوران ولیعهدی شاه بود که بی‌هیچ صلاحیّت و لیاقتی کتابخانهٔ سلطنتی به او سپرده شده بود. هنگامی که به دستور اتابک گرداگرد خانهٔ لسان را فروگرفتند، تا کتابهای نهان‌کرده و باقیمانده را بازستانند، وی به خیال اختفا تعداد زیادی از نسخه‌های نفیس و شاخص را به درون حوض آب فروریخت، حوض انباشته شد و یکی از بزرگترین ضایعه‌های فرهنگی و هنری به دست این کتابدار کتاب‌ربای خیانتکار به وقوع پیوست. من این ماجرای تأسف‌بارِ تأثرانگیز را سالها پیش از یکی از اشخاص موثّق و مطّلع که به اقتضای کار خود در محل حضور داشته، و سالهاست رخت از جهان بربسته، شنیده‌ام و صورت بازجویی و استنطاقنامهٔ مفصّل لسان را توسّط رئیس نظمیّه با گزارش مأموران از خانه‌کاوی او دیده و خوانده‌ام.

تعدادی از نسخه‌های کتابخانهٔ میرزا مهدی‌خان هم، به لحاظ نفاست نوعی کتابهای او، از جمله همان نسخه‌های دستبردخورده یا به آب‌سپرده و بربادرفته باید باشد. مرقّع معروف میرزا مهدی‌خان که اینک به نام مرقّع سن‌پیترزبورگ شهره گشته و طبق اسناد خرید در سال ۱۹۰۹م مقارن با سالهای دستبرد زدن به کتابخانه در تهران توسط وابستهٔ نظامی دولت روسیه برای تزار نیکلای دوم خریداری شده[۳۴] به احتمال زیاد از همان کتابهای سرقت‌شده و دست‌به‌دست گشته از مجموعهٔ میرزا مهدی‌خان در کتابخانهٔ سلطنتی باید باشد. اختلاف بسیار فاحشی که آمار عرض کتابخانه توسط فاضل‌خان گروسی (۱۲۵۲-۱۱۹۸ه)[۳۵] با آمارهای اواخر دورهٔ قاجار دارد ناشی از همین نوع دستبردهای خرد و کلانی است که در چندین و چند نوبت به کتابخانهٔ سلطنتی زده شده است.

میرعلی هروی، کاتب نی‌نامه

میرعلی هروی در اواخر قرن نهم ه در خاندان سادات حسینی که دودمانی کهن و نیکنام و نامورخیز بود زاده شد. هر کوی و برزن هراتِ هنر در آن زمان جای تردّد و نشست و خاست و کارگاه و مجلس تعلیم هنروران می‌بود و آثاری که امروزه به اسطوره‌های هنر درپیوسته در آنجا به آرامی از سرانگشت خوشنویسان و کلک نقّاشان می‌تراوید، نقشِ جان می‌گرفت و بوی جان می‌یافت.

هرات در سدهٔ نهم کانون بزرگ فرهنگ و هنر عصر گشته بود. شوق و تلاش شاهرخ‌میرزا در ایجاد مدارس و مراکز علمی و فراخواندن دانشوران و سخنوران نامدار و اهل صنعت و هنر از هر سو که سراغ می‌رفت، شور آتشین بایسنغرمیرزا، فرزند هنرور و هنرپرور شاهرخ و گوهرشادخاتون، که به ارادت و گشاده‌دستی تمام هنرمندان و مستعدّان را می‌نواخت و گرامی می‌داشت و رغبت بسیاری از فرمانروایان و امیرزادگان، هرات را مرکز تجمّع و میعادگاه دانشمندان و سخنوران و نامدارترین خوشنویسان و نقّاشان عصر ساخته بود.

جاذبهٔ محیط هنرخیز شهر هرات و سرافرازی و احترام و قبول عامّی که هنروران از آن برخوردار بودند میرعلی نوجوان مستعدّ را برانگیخت و به راه هنر کشانید. به خوشنویسی که هنر طراز اول و حرفهٔ شریف زمان بود دل بست و روی آورد. در حلقهٔ تعلیم زین‌الدین محمود به مشق نشست.[۳۶] این خواجه زین‌الدین از تعلیم‌یافتگان و برآوردگان سلطانعلی مشهدی (و ۹۲۶ه) نامدارترین خوشنویس عصر و به روایتی هم داماد او بود و با استادان نامدار طبقات اوایل چون سلطان محمّد خندان، سلطان محمّد نور و محمّد ابریشمی هم‌مشق و هم‌سَبَق. بدین سان، سلسلهٔ خطّ میرعلی به واسطهٔ استاد خود مولانا زین‌الدین از طریق اظهر تبریزی و جعفر بایسنغری به میرعلی تبریزی می‌رسد که به عنوان واضع خطّ نستعلیق شناخته شده و در واقع سامان‌دهندهٔ نستعلیق است.

سام‌میرزا صفوی (و ۹۷۵ه)، که با میرعلی معاصر و احیاناً معاشر بوده است، و به‌تبّع او بسیاری از تذکره‌نویسان متقدّم، میرعلی را شاگرد مستقیم سلطانعلی مشهدی دانسته‌اند. در بین معاصران و نزدیکان آن دو امیرعلیشیر نوائی با همهٔ اعتقاد و احترامی که نسبت به سلطانعلی پیر داشته و در میرعلی جوان به چشم غالباً کم‌اعتقاد و بی‌اعتنای پیران در جوانان می‌نگریسته است در تذکرهٔ *مجالس النفائس*[۳۷] که در بیان احوال ارباب هنر و ادب غالباً به ذکر استادان و مشیخهٔ ایشان توجّه و التفات خاصّ می‌نماید، هیچ اشارتی به رابطهٔ استاد شاگردی در میان میر و سلطان ندارد.

البته هیچ دلیل قاطعی وجود ندارد که میرعلی درک تعلیم از سلطانعلی مشهدی نکرده باشد. از نگرش در خطوط اصیل میرعلی برمی‌آید که وی دست کم در آثار سلطانعلی تتبّع و مشق نظر داشته است و بخصوص خطوط اوایل او از اصول شیوهٔ سلطانعلی که شیوهٔ غالب بر طرز خوشنویسی عصر بوده خالی نیست. استادان قدیم هم، چنانکه واله اصفهانی در خلد برین (حدیقهٔ دوم، ص ۴۶۲) نقل کرده، بر همین قیاس و به علّت تشبّه مایهٔ قلم، میرعلی را شاگرد سلطانعلی می‌دانسته‌اند. و همین مایه تتبّع و قلم بر قلم نهادن است که میرعلی در مقایسهٔ میان خطّ خود با خطّ سلطانعلی فروتنانه گفته است: «آنچه کمال سعی بود از من به ظهور رسید، اما آن طور پختگی و لطف و استحکام به مشق صورت‌پذیر نیست و به محض عنایت الهی است.»[۳۸] دلایلی که در ردّ و نفی این ارتباط بخصوص انکار تأثیر سبک سلطانعلی بر شیوهٔ میرعلی از سوی مرحوم دکتر مهدی بیانی عنوان شده[۳۹] نزد اهل نقد و نظر قانع‌کننده نیست و ناشی از پیش چشم داشتن و پذیرفتن آثاری است به شیوه‌های متفاوت که از دیرباز و حتی در زمان خود میرعلی به نام او ساخته شده است. آنچه هم دیگران در اثبات متانت قلم و استادانه‌نویسی میرعلی هنگام درک آشنایی سلطانعلی برای نفی شاگردی او نزد سلطانعلی به استناد تاریخ کتابت نسخهٔ مورّخ ۸۹۳هـ بوستان سعدی در دارالکتب مصر، که کاتب آن را میرعلی انگاشته‌اند، مطرح ساخته‌اند علاوه بر آنکه از جهات مختلف سست می‌نماید بر اثر استناد به مرجعی است نامطمئن با ترجمه‌ای نادرست. آن نسخهٔ بوستان هم در واقع به خطّ خود سلطانعلی است نه میرعلی.[۴۰]

به هر تقدیر، چون میرعلی در خوشنویسی قوی‌دست شد، نام و آوازه‌ای به هم رسانیده در دیوانخانه و دارالانشاءِ فرمانروایان هرات به تحریر احکام و فرمانها گمارده شد. همانند بیشترینهٔ هنرمندان قدیم که سخندانی یا دست کم آشنایی با شعر و ادب را از ضروریّات و شرایط کمال و لازمهٔ فضیلت و حیثیّت هنری و معنوی خود می‌دانستند در کنار خطّ و ربط به شعر و ادب نیز پرداخت و در ادب رسمی متعارف در زمان خود آگاه و صاحب‌ذوق و شاعرمنش گردید. چندانکه در محافل و میعادگاههای ادیبان و هنرمندان و اهل ذوق، که در آن روزگاران خجسته شبهای شاد هرات را با گلبانگ ترانه و غزل بیدار نگاه می‌داشت و به صبح می‌رسانید، راه جست و اعتبار یافت. کفایت و استعداد فطری، اندوختهٔ فضل و ادب توأم با شیرین‌سخنی و حسن منظر و محاظرتی که میرعلی از آن برخورداری تامّ و تمام داشت، و اینها همه از موجبات شهرت و پیشرفت در آن زمانهٔ ظرافت‌پسند و از اسباب تقرّب نزد بزرگان بود، موجب آمد که به دربار سلطان

حسین‌میرزا بایقَرا سلطان ادیب و دانشور تیموری راه یابد و از ندیمان و مجلس‌نشینان سلطان گردد. عنوان «سلطانی» یا «کاتب السّلطانی» که میرعلی، به‌ویژه در بعضی از رقمهای قدیم خود به کار برده است، به سبب همین انتساب است.

همین مایهٔ وافر از فضل و هنر و وجاهت و آراستگی و نزاکت‌دانی او را به مولانا عبدالرحمن جامی، متنفّذترین و معتبرترین رجل ادبی زمانهٔ خود، نزدیک گردانید تا بدانجا که به تصریح تذکره‌نویسان جامی را شیفتهٔ برازندگی و کمال او ساخت.[۴۱] سلطان حسین‌میرزا بایقَرا در کتاب *مجالس العشّاق*[۴۲] اشعاری از جامی در حسب حال خود با میرعلی و ستایش از او نقل کرده که حاکی از فرط محبّت و دلبستگی جامی به میرعلی است. با توجّه به معاصرت و منادمتِ جامی و سلطان حسین‌میرزا بایقَرا بسیار بعید می‌نماید که این روایت از نوع برخی مطالب و داستانهایی از *مجالس العشّاق* باشد که اهل تتبّع و تحقیق را افسانه‌وار و ساختگی و به قصد تلقین لوازم معرفت عشق حقیق و مجازی در نظر آمده است.

این ارادت و دلنمودگی و همبستگی سبب شد که بسیاری از آثار جامی، نامدارترین شاعر عصر، به دست میرعلی سرآمد خوشنویسان زمانهٔ خود به صورتهای مختلف، کتاب و کتیبه و قطعه، تحریر شود و در صورت و معنی دلنشین و چشم‌نواز و به قول خود جامی «نزهتگه عقل و جان گردد». برخی از پژوهندگان فهرستهایی جامع از آثار جامی که به دست میرعلی یا سایر خوشنویسان و هنرمندان بزرگ کتابت و به طرز نفیس کتاب‌آرایی و نقّاشی شده ترتیب داده‌اند.

میرعلی بر همین روال تا سال ۹۱۱ھ که سالمرگ سلطان حسین‌میرزا بایقراست با فراغت و آسودگی که لازمهٔ هنرپردازی است در هرات خوش می‌زیست. درگذشت این حامی هنرشناس و آشوبهای ناشی از آن که معمولاً در دوره‌های انتقال و شهمرگ روی می‌نموده است زندگانی آرام و بی‌دغدغهٔ میرعلی را آشفته و نابسامان ساخت و از آن پس میان هرات و مشهد شدآمد داشت. اینکه برخی او را میرعلی مشهدی خوانده‌اند به علّت همین اقامتهای ممتدّ او در شهر مشهد است.

سرانجام شاه اسماعیل صفوی به سال ۹۱۹ھ بر هرات استیلا یافت و میرعلی از نواخت و حمایت خواجه کریم‌الدین حبیب‌الله ساوجی وزیر فرزانهٔ هرات که خواندمیر کتاب *حبیب السیر* را به نام او نوشته برخوردار گشت و در هرات ماندگار. تا آنکه به اصطلاح تاریخنگاران عصر «انقلاب خراسان» و «فترت ازبکیّه» درپیوست. در سال ۹۳۵ھ عُبیدالله‌خان ازبک برادرزادهٔ شیبک‌خان هرات را شهربند ساخته سام‌میرزا مؤلف *تذکرهٔ*

سامی پسر شاه اسماعیل صفوی را که حکومت خراسان داشت از هرات پراند و گروهی از ارباب هنر و از جمله میرعلی هروی را از دیار خود به بخارا کوچانید. هراتِ هنر هم با پراکنده شدن جمع هنروران از پی آن هنرانگیزان و شورآفرینان که در سوکشان هنر را مرثیه می‌گفتند وادی خاموشان گشت. از آن پس زندگانی میرعلی در برکامیهای زودگذر و نابکامیهای دیرپای و پایدار و همه در یادباد آن روزگارانِ جانْپیوندِ هرات سپری شده است:

عمری از مشق دوتا بود قدم همچون چنگ — تا که خطّ من درویش بدین قانون شد
طالب من همه شاهان جهانند و مرا — چون گدایان جگر از بهر معیشت خون شد
سوخت از غصّه درونم چکنم چون سازم؟ — که مرا نیست از این شهر ره بیرون‌شد
این بلا بر سرم از حسن خط آمد امروز — وه که خط سلسلهٔ پای من مجنون شد

این غمنامه که از سروده‌های مشهور میرعلی است، گویا و گُواه ناخرسندی و خشم و پریشانحالی خوشنویس شاعر در آن ایّام درماندگی و نابسامانی و پای‌بَست ماندنِ مرد آزاده در تنگنای محیط بخارا و در میان مدّعیان هنر است. قدیمترین متن این قطعه که به خطّ خود میرعلی در سال ۹۴۴ه در بخارا نوشته شده در مرّقع گلشن آمده است.

افزون بر همهٔ آن رنجها و حرمانها، در اواخر عمر فروغ دیدگان او کاستی گرفته، گوشهای گوشوَر گران گشته، پیری و پژمردگی جسم که سرانجام هر کمال و برنایی است بر او چیره گشت و قامت خدنگی را که عمری بر صفحهٔ مشق خمیده گشته بود رنجور و دردفرسود و درهم‌شکسته ساخت و این رنج تن و کاهش جان به قول سام‌میرزا صفوی[۴۳] بر خطّ میرعلی نیز اثر نهاد. وفات میرعلی را در سالیان مختلف میان ۹۲۴ تا ۹۵۳ه نوشته‌اند. طبق تحقیق شادروان دکتر مهدی بیانی[۴۴] که تاریخ رقمهای میرعلی را با روایات و اسناد تطبیق داده و سنجیده، با آنکه در استخراج مادّه‌تاریخ «میرعلی فوت نمود» اشتباهی روی داده است، تاریخ درگذشت او به سال ۹۵۱ه خردپذیرتر و درست‌تر به نظر می‌آید. پیکر شریف مولانا میرعلی هروی در جوار بقعهٔ شیخ سیف‌الدین باخَرزی در فتح‌آباد بخارا، که در سال ۷۸۸ه به دستور امیرتیمور گورکانی به طرزی مجلّل مرمّت و بازسازی شده بود، در کنار گورگاه امیرزادگان تیموری به خاک سپرده شد، و آثار مزار وی که یغماگران کاشیهای نفیس آن را می‌ربوده‌اند تا سال ۱۳۱۶ه که نایب‌الصدر شیرازی مؤلّف *طرائق‌الحقائق* از آنجا دیدار نموده[۴۵] برجای و پایدار بوده است، تا در ایّامی که بخارا نشان و نشاط از روی دوست نداشت چه بر آن بگذشته، و باشد که آن پنجهٔ هنرور و انگشت خوشنویس / هر بندی اوفتاده به جایی و مفصلی.

میرعلی به شیوه و سیرهٔ هنرمندان و خوشنویسان بزرگ قدیم به معیارهای ادب رسمی زمان خود مردی سخندان و سخن‌شناس و شاعر برآمده بود. به زبان فارسی و ترکی، که مورد توجّه تیموریان بود، شعر می‌سرود و «کاتب» تخلّص می‌نمود.[۴۶] در بسیاری از تذکره‌ها نام او در ردیف شاعران ثبت شده است. شعرهای از دل برخاستهٔ او اگر استوار نباشد دلنشین هست. از سروده‌های او جز آنچه در تذکره‌ها آمده یا به خطّ خویش قطعه‌نویسی کرده بیش سراغ نیست و بسا باقی آن اشعار «پیش از خداوند خود» مرده باشد. در نظم معمّا و مُضمَر که برخی از آنها در *حبیب‌السیر* و *گلستان هنر* و *مُذکّرالاحباب* نثاری بخارایی، *تذکرهٔ نصرآبادی* و سایر تذکره‌ها نقل شده توانا و چیره بود. درست است که این گونه تفنّنات و لفظ‌پردازیها با دیدگاههای امروزین ذوق‌فرسایی و حرف‌پیمایی است و در شمارِ شعر و ادب نیست، اما هر چه باشد در زمان میرعلی این قبیل فن‌آوریها از هنرهای شاعری و شعرسازی و از لوازم ادب در شمار می‌آمد و به قول زین‌الدین محمود واصفی «مقصد اقصی و مطلب اعلای همهٔ اهل فضل و کمال بر آن مقصور و محصور بود که منظور نظر کیمیااثر امیرعلیشیر گردند و از برای تقرّب بدان جناب هیچ وسیله‌ای برابر معمّا نبود».[۴۷]

نثر میرعلی به میزان عامّ شیوهٔ تحریرات و منشآت آن دوره نثری خوش است. چندین نامه به نام او در مجموعه‌ها و بیاضها ثبت شده و غالباً انتشار یافته است. ولی به دلایل سبکی و موضوعی در صحّت انتساب بعضی از این نامه‌ها به میرعلی تردید دارم. اثر مشهور منسوب به میرعلی رسالهٔ *مدادالخطوط* است مشتمل بر پنج باب: ۱) بیان اقسام خطوط و سطح و دور و وجه تسمیهٔ هر یک؛ ۲) ذکر استادان و مخترعان و بیان مرتبهٔ ایشان؛ ۳) در بیان ادوات کتابت؛ ۴) در بیان قواعد مفردات و اصول ترکیب خطوط؛ ۵) در بیان کتابت و انواع حروف.

مباحث این رساله، بخصوص مطالب فصل اول و دو فصل آخر، نمودار مایهٔ ادبی و ذهن منظّم نویسنده در تألیف و انشاء و تقریر مطالب فنی و تعلیمی با حسن تعبیر است. با این همه انتساب این گونه آثار به استادان نامدار همیشه باید با احتیاط و تأمّل تلقّی شود.

نگارگران مرقّع

دربارهٔ زندگانی علی‌اشرف و محمّدهادی، نگارگران و آرایندگان مرقّع *نی‌نامه*، اطّلاعات دقیق و مبسوط در دست نیست. در واقع هنر مجلّل و فاخر این قبیل هنرمندان بزرگ به طبقه‌ای خاصّ از هنردوستان اختصاص داشته و در دسترس همگان نبوده است تا

موجب شهرت آنان در بین مردم و بیشترینهٔ اهل قلم گردد. این نکته به طور کلّی عامل مهم در کمبود منابع و اطّلاعات دربارهٔ بسیاری از هنرمندان بزرگ در رشته‌های گوناگون و نقیصه‌ای اساسی در مباحث مبتنی بر نقل و تکرار مشهورات و متداولات در بیشتر زمینه‌های تاریخ هنر ایران است.

به طور معمول، در بررسی احوال هنرمندان تاریخ ترقیم آثار به عنوان قرینه‌ای مثبت در تعیین سالهای فعّالیّت و خلّاقیّت هنری و دوران زندگانی آنان به کار می‌رود. امّا در مورد علی‌اشرف و محمّدهادی و بسیاری از این گونه هنروران مشکلی که هست برخی از آثار مشترک آن دو یا آثار مستقلّ که به نام هر کدام از آنان در سرگذشتنامه‌ها و کتاب‌شناسیها معرفی شده اصالت ندارد، و برعکس بعضی از آثار مسلّم آنان حتّی با وجود داشتن رقم صریح و اصیل به علت نداشتن زمینهٔ ذهنی و انطباق مورد توجّه معرفی‌کنندگان و فهرست‌نویسان قرار نگرفته و معرّفی نشده است.

بدین ترتیب، و بنا بر تجربهٔ شخصی، استناد به تاریخ ترقیم در آثار علی‌اشرف و محمّدهادی بر مبنای اطّلاعات داده‌شده در کتاب‌شناسیها و سرگذشتنامه‌ها بدون بررسی اصل آثار و جز با احتیاط و کسب اطمینان گمراه‌کننده خواهد بود.

علی‌اشرف

علی‌اشرف از بزرگترین و گرانمایه‌ترین نقّاشان جلد و قلمدان و قاب یا به طور کلّی نقّاشی روغنی است. همین جلد که برای نی‌نامه ساخته و آراسته از برترین نمونه‌های هنر نقّاشی گل‌ومرغ و جلدآرایی است. گل‌ومرغ‌سازی که از متناسبترین کارمایه‌ها برای جلدآرایی و کارهای روغنی است در عصر علی‌اشرف رونق بسیار یافت و این نقش خیال‌انگیز چنان چشم‌آشنا و زنده‌نما گشت[48] که مایهٔ مضمون‌پردازیهای شاعرانه گردید:

محویم به گلزار تو چون بلبل تصویر   شادیم که پرواز نصیب پر ما نیست

کرنلیوس لوبرون نقّاش و پژوهندهٔ هلندی در سال ۱۷۰۴م/۱۱۱۵هـ مقارن با نخستین سالیان فعّالیّت علی‌اشرف و دوران توجّه گروهی از هنرمندان ونقّاشان به فرنگی‌سازی و نقّاشی فرنگی با یکی از نقّاشان مشهور اصفهان که از او نام نبرده در کارگاه و نقّاشخانهٔ او در اصفهان دیدار نموده است. توصیف دقیق که لوبرون از طرز کار نقّاش در سفرنامهٔ خود نموده[49] از اسناد مهم و قابل توجّه در بررسی تاریخ نقّاشی ایران است. لوبرون ضمن

یادداشتهای خود با بینش انفعالی یک غربی در نگاه به فرهنگ و هنر شرق نوشته است که نقّاش از روی باسمه‌های دسترنگ چاپ فرنگ به نقّاشی گل‌ومرغ می‌پرداخت و آن‌گاه با دیدگاه رنسانسی خود بر اساس قوانین عینی و ظاهرپرداز فنون نقّاشی فرنگی در آن عصر خرده‌هایی بر کار او گرفته است. آنچه لوبرون به نظر خود از اسباب نقص و ضعف کار نقّاش دانسته در واقع وجه امتیاز هنر سنّتی و اصیل شرق است. نقد و نظر در باب فنونی که لوبرون هنروران ایرانی را بی‌بهره و غافل از آنها پنداشته در آن زمان هم در فرهنگ هنری ایران بی‌سابقه نبود و این نوع مباحث نظری استطراداً در متون و اسناد مکتوب هم انعکاس یافته است.[۵۰]

گل‌ومرغ‌سازی برخلاف مشهور از پدیده‌های دورهٔ صفوی و برگرفته از نقّاشی فرنگی نیست. در متنهای پیش‌تر از دورهٔ صفوی نیز به مناسبت از نقّاشیهای گل‌ومرغ و انواع مشابه آن در نقّاشی چین یاد شده است.[۵۱]

اما نکتهٔ مهمتر در این است که نقشمایهٔ گل‌ومرغ، بویژه مرغ برگ گل گرفته در منقار، که مشخّصه و حالتِ نوعی و «تیپیک» گل‌ومرغ در نقّاشی سنّتی است و مانند این تصویر حافظانه: بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت... سیمای خیالی گل و بلبل در شعر و ادب فارسی، در دوران استیلای اسلام در سیسیل، از دیوارنگارهای بناهای اسلامی در پالرمو و نقش زربفتها و کتاب‌آراییهای ایرانی اقتباس شده و به هنر و نقّاشی غرب راه یافته است. مونره دو ویلار ضمن مطالعاتی گسترده در این زمینه به مقایسهٔ تصویری نقشمایه‌های ایرانی گل‌ومرغ در پالرمو و چگونگی تأثیر آنها بر نقّاشی غرب پرداخته است.[۵۲]

علی‌اشرف را شاگرد محمّدزمان، نقّاش معروف فرنگی‌ساز و فرنگستان رفته، یا محمّدعلی پسر محمّدزمان دانسته‌اند.[۵۳] تعلّم علی‌اشرف نزد محمّدزمان یا محمّدعلی بیشتر بدان سبب تصوّر شده که در سجع رقم شاخص او «ز بعد محمّد علی‌اشرف است»، که به طرز رقمهای مسجّعی است به ایهام تناسب که در دورهٔ صفوی برای اظهار تشیّع و تولّا رایج شده بود، علی در آغاز و انجام دو نام (محمّد-علی-اشرف) جزء مشترک و در پیوسته با نام مرکّب شاگرد و استاد تلق شده است. البته بدون تصوّر این اشتراک و اندراج دو نام هم محمّد را بی‌هیچ وجه امتیاز و به تنهایی بر هویّت چند استاد دیگر نیز حمل و تطبیق می‌توان کرد. به هر تقدیر به نظر نمی‌رسد سجع رقم علی‌اشرف ایهام خاصّی به نام استاد داشته باشد و از انواع رقمهای سجعدار عادی تولّایی در آن زمان است. کاربرد سجعهای معروف به استاد ـ شاگرد سنّت و رویّه‌ای خاصّ داشته و در دوره‌های نوآموختگی و شاگردی به کار برده می‌شد که اینک مجال و مناسبت توضیح و تفصیل در این باب نیست.

آثاری که به نام علی‌اشرف معرّفی شده است از دهۀ دوم قرن دوازدهم تا به دهۀ هشتم می‌رسد که به علل و دلایلی که در سرآغاز گفته شد بدون دقّت نظر کارشناسانه و کسب اطمینان از اصالت آنها قابل استناد نتواند بود. رقمهای علی‌اشرف بر قلمدانها، قاب آینه‌ها و جلدهای روغنی اواخر سدۀ دوازدهم به بعد ساختگی است و نامعتبر، زیرا از قدیم چنانکه اعتمادالسلطنه هم در کتاب *المآثروالآثار* (ص ۲۱۹) اشاره کرده آثار علی‌اشرف در بین خواصّ خواستاران زیاد داشته و به بهای هنگفت دادوستد می‌شده و این رونق عاملی مهمّ گردید در جعل آثاری سبکمایه که به نام او عرضه و پذیرفته می‌شود.

برخی از نفیس‌ترین کتابهایی که به دست علی‌اشرف جلدنگار شده به کلک محمّدهادی زرنشان گردیده است و این دو استاد در دستگاه میرزا مهدی‌خان با یکدیگر همکاری داشته‌اند. بعضی از جلدهای کار علی‌اشرف هم به خطّ رنگه‌نویس احمد تبریزی، خوشنویس نامدار، موشّح است.[۵۴]

یکی از شاهکارهای مشترک علی‌اشرف و محمّدهادی جلدآرایی و تذهیب مرقّعی است که به دستور میرزا مهدی‌خان از نقّاشیها و قطعات پراکنده گرد آمده بود و دربارۀ آن پیش‌تر سخن داشتم. ایوانف، گِرِک، آکی‌موشکین و ویراستاران *آلبوم نقّاشیهای ایران و هند از سدۀ ۱۶ تا ۱۸م*، بدون آنکه به اهمیّت و مقام هنری پدیدآورندگان مرقّع درست پی برده باشند در سال ۱۹۶۳م قطعاتی از مرقّع را در آن مجموعه منتشر ساخته‌اند.[۵۵] در حدّ کاردانی و درک و شناخت اینان از هنر ایران همین بس که در چاپ قطعات و برگهای منتخب مرقّع شاهکارهای زرنشان محمّدهادی از حاشیۀ قطعات حذف شده است! سرانجام پس از سالها که «دفتر ما در گرو صهبا بود» مرقّع میرزا مهدی‌خان با نام برساخته و نابهنجار مرقّع سن‌پیترزبورگ به صورت چاپ عکسی و در کیفیّتی نزدیک به اصل در سال ۱۹۹۶ انتشار یافت[۵۶] و همزمان خود مرقّع در موزۀ متروپولیتن و مراکز هنری چند کشور دیگر به نمایش گذاشته شد.

مرقّع میرزا مهدی‌خان از آثار شاخص و ممتاز هنر کتاب‌آرایی ایرانی است. در توصیف مرقّع و ستایش از میرزا مهدی‌خان قصیده‌ای تمام تاریخ که نزد اهل فن این نوع ماده تاریخ‌سازی معروف به «معجزۀ مورّخه» است در قاب‌بندی حاشیۀ دفّه یا لَت جلد نگاشته شده است. شاعر از هر مصراع و نیم بیت به حساب جمل سال ۱۱۴۷هـ را که تاریخ پایان کارِ کتابگری است به مهارت برآورده است.

علی‌اشرف از افشارهای اورمیه بوده است، برادر اللهوردی نقّاش. آقاابوالحسن نقّاشباشی افشار نقّاش و قلمدان‌ساز معروف دورۀ قاجار فرزند همین اللهوردی است و

چنانکه در کتاب *المآثروالآثار* آمده: «مابین قلمدانها و جلدهای کار او و کارهای عمّش علی‌اشرف نقّاش افشار مشهور تمیزی نبود مگر آنکه ارقام از صاحب صنعت اعلام می‌کرد». [۵۷]

رضا فرزند علی‌اشرف نیز در راه پدر می‌پویید و میراث‌دار هنر موروث بود. از آثار او تاکنون دو قلمدان دیده شده است با رقم «ز بعد علی‌اشرف آمد رضا» و «رضا ابن مرحوم علی اشرف».

آقاصادق و آقاباقر و استادمحمّد نقّاشان و قلمدان‌سازان نامدار از شاگردان مبرّز علی‌اشرف بودند که به احترام استاد در توقلمی و شاگردپیشگی «صادق از لطف علی‌اشرف شد» و «باقر از بعد علی‌اشرف بود» و «صنع محمّد ز علی‌اشرف است» رقم می‌کرده‌اند.

محمّدهادی

از احوال محمّدهادی نیز اطلاع زیادی در دست نیست. تاریخ رقهای او از سال ۱۰۲۴هـ تا ۱۱۷۰هـ دیده شده، ولی به دلایلی که دربارهٔ علی‌اشرف هم گفته شد بدون دقّت نظر کارشناسانه این رقها و تاریخها قابل استناد نیست.

محمّدهادی معمولاً به صورت «رقم بنده محمّدهادی» چنانکه در ترقیمهٔ آخرین قطعهٔ مرقّع نی‌نامه دیده می‌شود بر آثار زرنشان و قلمدانهای خود رقم می‌زده و تاریخ می‌نهاده است و گاه به سجع «کلک هادی نموده رقم» یا «کلک شد از رقم هادی زرفشان».

محمّدهادی و علی‌اشرف علاوه بر مرقّع *نی‌نامه* آثار دیگری نیز با همکاری یکدیگر پدید آورده‌اند، از آن جمله است چند نسخهٔ آراسته از قرآن مجید و مرقّع میرزا مهدی‌خان منشی. آثار مشترک این دو برای کتابخانهٔ میرزا مهدی‌خان منشی در سالیان ۱۱۴۷-۱۱۵۴هـ کتابگری شده است.

مرقّع *تحفة‌الملوک* یا *زینة‌الملوک* متعلّق به کتابخانهٔ کاخ گلستان (ش ۱۱۰۷۲، ردیف ۶۸۷) شبیه‌ترین اثر مشترک علی‌اشرف و محمّدهادی به مرقّع *نی‌نامه* است که آن هم به سفارش میرزا مهدی‌خان منشی به سال ۱۱۵۴، یک سال پس از مرقّع‌بندی *نی‌نامه*، کتابگری و کتاب‌آرایی شده و مهر تملّک او را دربر دارد. تفاوت نقشمایه‌های صفحه‌آرایی دو مرقّع در این است که در *تحفة‌الملوک* حاشیهٔ رقعه‌ها کارِ علی‌اشرف، و گاه کار استاد-شاگرد، به طرز بهشت‌وبهار، به شیوهٔ حاشیه‌آراییِ نوظهورِ عصر، تک‌بُتّه‌اندازی و گل‌ومرغ‌سازی شده است و بوم صفحه‌بَستِ پایان درست در مایهٔ قلم و رنگ‌بندی و طرح تشعیر *نی‌نامه* به خامهٔ محمدهادی زرنگار شده است. رنگ و نقش و کارمایهٔ جلد هر دو مرقع تا به حدّ نظیره‌سازی کامل یکسان است.

بر مرقّع *تحفة‌الملوک* مهر ابوالفتح‌خان زند، پسر کریم‌خان زند، نیز دیده می‌شود که از لحاظ بررسی در سیر تملّک کتابهای کتابخانهٔ میرزا مهدی‌خان قابل توجه است. چنانکه از یادداشت مرآت‌الممالک بر آستر بدرقهٔ مرقّع *تحفة‌الملوک* برمی‌آید این کتاب هم از جمله کتابهای ربوده‌شده از کتابخانهٔ سلطنتی بوده که توسط نظمیّهٔ وقت از خانهٔ لسان‌الدوله به‌دست آمده و به کتابخانه باز گردانده شده است.

تحفة‌الملوک که از جمله پندنامه‌های معروف به عددی است از جنبهٔ ادبی چندان اهمیّتی ندارد و آنچه در انتساب آن به نویسندگان بزرگ گفته‌اند بی‌مبناست. اهمیّت این متن به لحاظ تنوع ریخت و نَسَق کلمات به کاررفته در آن، و داشتن ترکیبات مشکلهٔ نستعلیق، در اصطلاح خوشنویسان، است که بعمد در آن گنجانیده شده و بدین سبب از مشقنامه‌های متداول برای استقامت خط و احراز ملکه تصرّف در کرسی و ترکیب نزد مُنتهیان و زبدگان بوده است.

ویژگی و مدار قلم محمّدهادی در زرنشان است. کمتر هنروری در این مایه کار به پایگاه او رسیده یا توانسته بدان نزدیک شده باشد. هنر زرنشان یا به تعبیر متداول امروزینه «حلّ‌کاری» را بسی دست‌وَرزی و چیرگی و چابک‌قلمی توأم با نیروی تخیّل و بداهه‌پردازی بایسته است. زیرا در زرنشان بی‌آنکه مایهٔ نقش یا اجزاءِ آن گرته یا از پیش طرح و بیرنگ شده باشد، نقش در لوح خاطر نقشبندی و تناسب‌گیری می‌گردد و به شکل نهایی با یک گردش قلم بدون درنگ و گیر از قلم می‌تراود. بدین سان به لحاظ کیفیّت کار و بیاض بوم کوچکترین رعشه و خارج‌آهنگی یا مکث و ضعف قلم آشکارا نمایان و چشمگیر خواهد شد. برخلاف تذهیب که جز در قسمتهای قلمگیری و تحریرکشی امکان بازسازی و اصلاح برای تذهیب‌نگار وجود دارد و لایهٔ جسمیِ رنگ پوشش لغزش تواند بود. گذشته از این، در زرنشان طلای حلّ برای قلم‌اندازی و قلمگیری و تند و کند به کار می‌رود که لگام و لعاب آن به روانی مرکّب و دیگر رنگها نیست، کسر و گسست دارد که اگر در رنگ‌برداری پیمانهٔ قلم درست گرفته نشود و با سرعت و آهنگ لازم زرحلّ بر عرصهٔ کار ننشیند و روان نگردد، جرم رنگ غلیظ و بر نوک خامه رنگ‌بست می‌شود و خوش و آسان نمی‌تراود. از این رو، گاه به هنگام زرنگار یا رنگه‌نویس دستیاری به استادکار دَمْ قلم می‌داد. این همه اسباب و تکلّفات و دقایق است که از کار برآوردن زرنشانِ خبره‌پسند را خاصّ استادان بزرگ و چیره‌دست گردانیده است و بدین سان مقام و پایگاه والای استاد محمّدهادی سرآمد استادان این هنر را قیاس توان کرد.

زرنشان حاشیهٔ قطعات مرقّع *نی‌نامه*، که در طرح و ترکیب «بازوبندی» از نقشمایه‌های باستانی ایرانی است در تشعیر[58] و کتاب‌آرایی، کمتر به کار رفته است و کاربرد آن در تشعیر بیشتر از مختصّات کار محمّدهادی است. درون قابهای بازوبندی با طلای پخته و خام گل‌وبته‌سازی و به صورت تندوکند قلم‌انداز و با پرداز ظریف‌کاری و گزاره شده و آبخور بته‌ها و لبهٔ برگها به رنگی متفاوت، با زرسبزارنگ و زنگارین، پرداخت گردیده است. با این رنگ‌بندی که نموداری از توان و قدرت استادان قدیم در رنگ‌شناسی است، رنگ سراسر زرین گسترهٔ کار، که بسا در کاربرد نابرجا شوخ و سبکسار نماید، با پرده‌رنگهای گونه‌گون از یکنواختی و چشم‌فرسایی به درآمده، جلوه‌ای شکوهمند و فاخر یافته است.

تذهیب مرقّع آمیخته از سبک دورهٔ تیموری و صفوی است. این درآمیختگی اگر در تناسب و هم‌قلمی با قدمت متن و تداعی سبک به عمد صورت پذیرفته باشد مبیّن غایت ذوق و سلیقه‌نمایی کتاب‌آرایان است. بیشترین مشخّصه در تشبّه به سبک تیموری تفکیک اجزاءِ طرحهای مرکّب و جامع با خطوط و سطوح هندسی به قاعدهٔ طرد و عکس و زیرورو است. در مکتب صفوی این طرز ترکیب صورتهای درهم‌تافته و متقارن و متماثل دارد و قوس و دور بر سطح و خطّ فزونی می‌یابد.

رنگها و نیمرنگهای گرم زمان صفوی، خاصّه رنگ «آل» که رنگ گزیده و پسندیدهٔ آن دوران است، سبک کهنه‌سان و کهن‌نمای تذهیب و تزیین را به زمان حقیق خود باز می‌آورد. به کار داشتن رنگهای متضادّ و گرم و سرد که بی هیچ گونه تنافر در کنار هم خانه‌گیر و اُخت گردد، از وجوه تمایز رنگ‌گزینی از اواخر عصر صفوی به بعد و نوعی بازگشت و تجدید عهد است با رنگ‌آمیزی و رنگ‌پردازی در هنر نقّاشی باستانی ایرانی.

در هنر سنّتی زمان مظنّه و ضابطهٔ مطلق تشخیص و تعیین سبک نیست. بسیاری از هنرمندان پروای ادامهٔ شیوه‌های بلافصل خود را نداشته، کارمایهٔ هنر خویش را قلم بر قلم از استادان متقدّم برگرفته‌اند. تشبّه به سبک قدما خود نوعی الزام و تقیّد به احیاء و حفظ سنّت بوده است.

مرقّع‌بندی دستنویس *نی‌نامه*

کاغذ *نی‌نامه* از نوع کاغذ معروف به خان‌بالِق[59] یا ختایی است، خوش‌قلم‌ترین کاغذ خوشنویس‌پسند در قدیم که در زمان تولید و صدور هم به علت کمیابی و بهای گزاف فقط در آثار نفیس استادان بزرگ کاربرد داشته است. کاغذ خان‌بالق یا ختایی که در

زبان چینی به نام عامّ شوان‌جی (xuanzhi) خوانده می‌شود بسیار تُنُک‌خمیره و نازک و ظریف است و در تناسب با کاربردهای گوناگون در نقّاشی و خوشنویسی و کاغذبُری سنّتی چینی انواع گوناگون دارد.[۶۰] پدید آوردن سایه‌روشنهای محو و پرده‌رنگهای درهم‌تافته و به‌هم‌آغشته که از اصول مهمّ در نقش‌پردازی و شیوهٔ گسترش معانی تجریدی (da xie yisi) در هنر خوشنویسی و نقّاشی سنّتی چینی است، هم به مهارت دست و حرکت قلم و هم به خاصیّت رنگ‌گستری و جذب و پخش مرکب در خود کاغذ بستگی دارد که خوش‌خمیرگی و نازکی و آب‌چین بودن جنس کاغذ از اسباب عمدهٔ آن است.

کاغذ خان‌بالق از فرط تُنُکی و نازک‌قوارگی در تحریر پشت‌نما و نقش‌انداز می‌گردد بدین سبب اگر لایه‌چین و ضخیم نشده باشد فقط بر یک رویهٔ کاغذ امکان کتابت هست. برای صحّافی و کتابگریِ کاغذهای یک‌رویه لبه‌های دو برگ هم‌قالب را با لعاب و نشاستهٔ کُشته که آهار ندهد برهم آورده، دو لایه به صورت هم‌رو و پشت‌ورو تا خورده جزوه‌بندی و شیرازه می‌شد. حالت خوداندازی و ابره آستر کاغذ دولا کیفیّتی فاخر به کتاب می‌بخشید که با سایر وجوه نفاست که از هر حیث در این قبیل کتاب‌آراییهای هنری رعایت می‌شد هماهنگ و متناسب می‌افتاد. بنابراین برخلاف آنچه از ظاهر مرقّع تصوّر شده، کاغذ نی‌نامه برای مرقّع‌سازی و رقعه‌بندی دوپوسته و مغزه‌گیری نشده و اصولاً کاغذهای خان‌بالق را که لایه‌چسبانی نشده، یا به اصطلاح چینی به صورت کاغذ پی‌جی (pizhi) درنیامده باشد، نمی‌توان دوپوسته کرد.

کتابت بر یک روی کاغذ اقتباس از روش سنّتی و کاربردی کتاب‌نویسی در چین است که از دورهٔ ایلخانان در ایران بار دیگر رواج گرفته است. در این عصر بر اثر نظام خاصّ کشورداری مغولان و تغییر نظم جهانی در دورهٔ حکومت مغول ارتباط فرهنگی و هنری بین ایران و چین بویژه به همّت و توجّه خواجه رشیدالدین فضل‌الله (و ۷۱۸ هـ) بسیار گسترش و افزایش یافت. در اسناد تاریخی و فرهنگی آن دوران موارد متعدّد از ارتباط مستقیم بین نقّاشان و هنرمندان ایران و چین و توجّه متقابل هر دو ملت به اقتباس علوم و فنون و هنرهای سنّتی یکدیگر دیده می‌شود.[۶۱] کتابت بر یک روی کاغذ و صحّافی به طرز مرقّع، هرچند منشأ قدیمتر ایرانی هم دارد،[۶۲] از وجوه و موارد اقتباس فنون و هنرهای چینی در ایران در دورهٔ مغول و یوان (Yuan) است.[۶۳] دربارهٔ این نوع صحّافی و کتاب‌نویسی، که برخی از نسخه‌های خطّی فارسی و عربی هم در چین به همین طرز و روش نوشته شده است، در بررسی‌نامهٔ نسخه‌های خطّی اسلامی در چین به تفصیل بیشتر توضیح داده‌ام.[۶۴] بعضی از نسخه‌های چاپی فارسی هم که کاغذ نازک و پشت‌نما

دارد در قدیم به همین طرز و ترتیب بر یک روی کاغذ به چاپ رسیده و به شکل تاخوردهٔ دولا صحّافی شده است.[۶۵]

علاوه بر نسخه‌های خطّی فارسی در چین وجود نسخه‌ای از *حدیقةالحقیقهٔ* سنایی به خطّ میرعلی هروی با همین نوع کاغذ که به صورت پشت‌سفید کتابت و دولایه صحافی شده اثری مشابه از همین خوشنویس و قرینهٔ دیگری است در مورد تصوّر شکل اوّلیّهٔ نسخهٔ *نی‌نامه* و یک‌رویگی برگه‌های آن.

بدین ترتیب نسخهٔ *نی‌نامه* در شکل اوّلیّه و یک‌رویه نوشته‌شده‌ای که داشته در متناسبترین وضع برای قطعه‌سازی و مرقّع‌بندی بوده و به همین سبب به طرز مرقّع صحّافی شده است. مرقّع در اصطلاح صحّافی سنّتی بر نسخه‌ای اطلاق می‌گردد که برگها یا در اصطلاح خاصّ رقعه‌های آن از درازا به صورت بغل‌دربغل به یکدیگر وَصّالی و بدون عطف‌گذاری و شیرازه‌بندی با آستر بدرقه به دو طَبْله یا لَتِ جلد چسبانده شود و فانوس‌وار باز و بسته گردد.

مرقّع سازی چنانکه اشاره شد در دوران ایلخانان و تیموریان از صحّافی سنّتی چینی اقتباس شده، ولی قدیمترین نمونهٔ صحّافی کتاب به طرز مرقّع‌بندی که در خود چین به دست آمده از کتابهای مانویان است که در کاوشهای باستان‌شناسی ویرانه‌های شهر باستانی گاوشانگ (Kuču/Gaoshang) در استان شین‌جیانگ نزدیک شهر تورپان/ تورفان) در جایگاه کتابخانهٔ معبد مانوی (مانِستار/مانِستان) شهر کشف شده است[۶۶] و نمودار منشأ ایرانی این نوع صحّافی در چین است که مانند برخی از دیگر هنرهای ایرانی در چین تکامل و رواج یافته و دورانی طولانی در خود ایران رها گشته بوده است.

مظفّر بختیار

مهرماه ۱۳۷۸

یادداشتها

1) *Descriptive Catalogue of the Islamic Manuscripts in the Government Oriental Manuscripts Library*, Madras, 1939, vol I, p 281.

۲) ابوالقاسم کازرونی: مرقوم پنجم کتاب *سُلَّمُ‌السّموات* (تهران، ۱۳۴۰)، ص ۱۲.

۳) فخرالدین علی صفی: *رشحات عین‌الحیوة* (تهران، ۱۳۵۶)، ج ۱، ص ۲۱۷؛ نظامی باخرزی: *مقامات جامی* (تهران، ۱۳۷۱)، ص ۹۲–۹۰.

۴) *رشحات*، ج ۱، ص ۲۴۴.

۵) یعقوب چرخی: *نی‌نامه* (کابل، ۱۳۵۲)، ص ۱۱۲–۱۱۰؛ استاد زرین کوب: *سرّ نی* (تهران، ۱۳۶۴)، ج ۲، ص ۷۷۰.

۶) *رشحات*، ج ۱، ص ۱۱۵ و مقایسه شود با *صفوة‌الصفا* از ابن بزّاز (تهران، ۱۳۷۶)، ص ۶۴۸ که حاکی از رواج سَماع در بین طبقات مختلف مردم در عصر این مشایخ است.

۷) *رباب‌نامه* (تهران، ۱۳۵۹)، ص ۳–۲؛ *مناقب‌العارفین* (آنکارا، ۱۹۵۹م)، ج ۱، ص ۴۸۳–۴۸۲.

۸) ابوالفضل ناگوری: *آئین اکبری* (کلکته، ۱۸۸۲م)، ج ۱، ص ۱۱۲.

۹) *خمسة‌المتحیّرین* (نسخهٔ خطّی ش ۱۱۱ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران)، ص ۱۷.

۱۰) *نفحات‌الانس* (تهران، ۱۳۷۰)، مقدمه، ص پنجاه ـ پنجاه‌وسه.

۱۱) *هفت اورنگ* (تهران، ۱۳۶۶)، ص ۹۱۰–۹۰۹؛ *اشعّة‌اللمعات* (۱۳۵۳ هـ)، ص ۲.

۱۲) *دیوان جامی* (تهران، ۱۳۵۶)، ص ۷۹۷.

۱۳) مجنون رفیقی هروی: *رسم‌الخطّ* (نسخهٔ خطّی)، مقدمه.

۱۴) طاش کبری‌زاده: *الشقائق النعمانیه* (قاهره، ۱۳۱۰ هـ)، ص ۲۹۴؛ ظهیرالدین محمّد بابُر: *بابرنامه* (متن جُغتایی ـ کیوتو، ۱۹۹۵)، ج ۱، ص ۲۷۷–۲۷۶؛ خواندمیر: *حبیب‌السیر* (تهران، ۱۳۶۲)، ج ۴، ص ۳۵۱–۳۵۰؛ علی‌اصغر حکمت: *جامی* (تهران، ۱۳۶۳)، ص ۵۴–۲۹.

۱۵) *منشآت‌السلاطین* (استانبول، ۱۲۷۴ هـ)، ج ۱، ص ۳۶۱؛ عبدالحسین نوائی: *اسناد و مکاتبات تاریخی ایران* (تهران، ۱۳۷۰)، ص ۴۴۵–۴۳۳؛ *انشاءِ جامی* (چاپ کانپور)، عنوان و خطاب نامه‌ها در این چاپ حذف شده است.

۱۶) رضی‌الدین عبدالغفور لاری: *تکمله و حواشی نفحات‌الانس جامی* (کابل، ۱۳۴۳ هـ)، ص ۳۷.

17) Mozafar Bakhtyar: *China, World Survey of Islamic Manuscripts*, vol IV, London, 1994, p 85.

و مقالهٔ خانم تن‌هوی‌جو استاد دانشگاه پکن دربارهٔ آن در *کلک*، ش ۸۸–۸۵ (۱۳۷۶)، ص ۵۵۱–۵۴۳، که همراه با تصویر بعضی از آثار جامی است که در چین نوشته شده.

۱۸) معین‌الدین اسفزاری: *روضات‌الجنّات فی اوصاف مدینة هرات* (تهران، ۱۳۳۸)، ج ۱، ص ۲۷–۲۶ و نزدیک به همین مطلب در *مقامات جامی* از عبدالواسع نظامی (تهران، ۱۳۷۱)، ص ۴۰–۳۹.

۱۹) نام او به روایت خود او در آثارش «محمّدمهدی» است که به سنّت تخفیف در این‌گونه نامهای مرکب از همان قدیم و در عصر خود به «مهدی» شهرت یافته است.

۲۰) مصطفی خجسته: *بحرین در دو قرن اخیر* (شیراز، ۱۳۳۸)، ص ۱۱۹–۱۱۸.

۲۱) رک. علی‌اکبر نواب شیرازی (بسمل): *تذکرهٔ دلگشا* (شیراز، ۱۳۷۱)، ص ۱۹۹.

۲۲) محمود منشی جامی: *تاریخ احمدشاهی* (مسکو، ۱۹۷۴م)، ج ۱، ص ۲۵–۲۱.

۲۳) حبیب‌الله نوبخت: «کتابخانهٔ سلطنتی» در *سالنامهٔ کشور ایران*، سال دهم (۱۳۴۴)، ص ۱۴۱.

۲۴) نسخهٔ نفیس *جهانگشای نادری* به صورت چاپ عکسی در سال ۱۳۷۰ توسّط انتشارات نگار منتشر شده است. با توجّه به اینکه خطّ عادی و ناپختهٔ متن همسنگ با کتاب‌آرایی نفیس و ممتاز آن نیست به نظر من به احتمال زیاد این نسخه به خطّ خود میرزا مهدی‌خان باید باشد و بدین اعتبار شایستگی و ارزش این آراستگی و کتاب‌آرایی نفیس را یافته است.

۲۵) ملا محمّدعلی معروف به فردوسی ثانی سرایندهٔ *نادرنامه* یا *شاهنامهٔ نادری* (انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۳۹) که در فرجام کار نادر این شعر معروف و عبرت‌آموز را که از اشعار *نادرنامه* است سروده:

سرِ شب به سر قصد تاراج داشت — سحرگه نه تن سر، نه سر تاج داشت
به یک گردش چرخ نیلوفری — نه نادر به جا ماند و نه نادری

۲۶) خواجه عبدالکریم کشمیری: *بیان واقع* (لاهور، ۱۹۷۰م)، ص ۷۲.

۲۷) مقطّع و قطعه در این دوره به معنی نفیس است.

۲۸) *گنجینهٔ شیخ صفی* (تبریز، ۱۳۴۸)، ص ۸۵–۸۴ و فیلم طومار به شمارهٔ ۳۵۶۷ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

۲۹) عبدالحسین سپنتا: *تاریخچهٔ اوقاف اصفهان* (اصفهان، ۱۳۴۶)، ص ۳۴۳–۳۴۲.

۳۰) میرزاحسن جابری انصاری: *تاریخ اصفهان* (اصفهان، ۱۳۷۸)، ج ۱، ص ۲۷ و ۱۳۸.

31) ARCH Foundation: *Pages of Perfection*, Elemond Editori Associati, Milan, 1995, p. 275.

۳۲) *دُرّهٔ نادره* (تهران، ۱۳۴۱)، مقدمهٔ استاد شهیدی، ص مو؛ *جهانگشای نادری* (تهران، ۱۳۴۱هـ)، ص هفت و هشت.

33) *Pages of Perfection*, p 275.

34) *Ibid*, p 274.

۳۵) فاضل‌خان گروسی: *تذکرهٔ انجمن خاقان* (تهران، ۱۳۷۶)، ص ۳۶.

۳۶) مصطفی عالی افندی: *مناقب هنروران* (تهران، ۱۳۶۹)، ص ۷۲؛ محمود بن محمّد: *قوانین خطوط* (لاهور، ۱۹۶۹م)، ص ۵۰.

۳۷) *مجالس النفائس* (تهران، ۱۳۶۳)، ص ۱۰۰.

۳۸) *ریحان نستعلیق* (لاهور، ۱۹۳۱م)، ص ۲۵–۲۴. مقایسه شود با *عالم‌آرای عباسی* (تهران، ۱۳۱۴هـ)، ج ۱، ص ۱۲۵.

۳۹) *احوال و آثار خوشنویسان*، ج ۲، ص ۵۰۲–۵۰۱.

۴۰) رک. *فهرس المخطوطات الفارسیة التی تقتنیها دارالکتب* (قاهره، ۱۹۶۶م)، القسم‌الاول، ص ۴۲.

۴۱) *تذکرهٔ نصرآبادی* (تهران، ۱۳۱۷)، ص ۵۰۰؛ *گلستان هنر* (تهران، ۱۳۵۲)، ص ۷۸.

۴۲) سلطان حسین‌میرزا بایقرا: *مجالس العشّاق* (کانپور، ۱۳۱۳هـ)، ص ۱۸۰.

۴۳) *تحفهٔ سامی* [بی‌تا]، ص ۷۴.

۴۴) مجلهٔ *یادگار*، سال اول (۱۳۲۳)، ش ۲، ص ۲۴.

۴۵) *طرائق الحقائق* [بی‌تا]، ج ۳، ص ۶۹۳–۶۹۲؛ الرمزی: *تلفیق‌الاخبار و تلقیح‌الآثار* (اورنبورگ، ۱۹۰۸م)، ج ۲، ص ۲۶؛ احمد بن محمودِ معین‌الفقرا: *تاریخ ملازاده، در ذکر مزارات بخارا* (تهران، ۱۳۳۹)، ص ۴۳–۴۰؛ باخَرزی: *اورادالاحباب و فصوص‌الآداب* (تهران، ۱۳۴۵)، ج ۲، ص ۳۵۷؛ قاضی نورالله شوشتری: *مجالس‌المؤمنین* (تهران، ۱۳۵۴)، ج ۲، ص ۴۹۱.

۴۶) صادقی کتابدار: *تذکرهٔ مجمع‌الخواص* (تبریز، ۱۳۲۷)، ص ۹۰-۸۹.

۴۷) زین‌الدین محمود واصفی: *بدایع‌الوقایع* (مسکو، ۱۹۶۱م)، ج ۱، ص ۴۸۶؛ عبدالواسع نظامی: *منشأالانشاء* (تهران، ۱۳۵۷)، ص ۴۱، ۴۹.

۴۸) مقایسه شود با توصیف میرزا جلالا از نقش گل‌ومرغ در *نامه‌ها و نوشته‌های میرزا جلالا* (تهران، ۱۳۷۴)، ص ۲۱۴-۲۱۱.

49) *The Travels of Cornelius Le Brun Through Muscovy and Persia*, London, 1737, pp 308-309; *Voyages de Corneille Le Brun par la Moscovi en Perse,* II vol I, Amsterdam, 1718, vol I, pp 222-223.

۵۰) ثعالبی: *ثمارالقلوب* (قاهره، ۱۹۶۵م)، ص ۵۴۵-۵۴۴؛ ابن حجّة الحَمَوی: *ثمرات‌الاوراق* (قاهره، ۱۳۷۱ه)، ص ۱۴۸؛ مثنوی، دفتر اوّل (لیدن، ۱۹۲۵م)، ص ۱۷۰، دفتر سوم، ص ۷۷؛ صادق بیک: *قوانین‌الصّور* (نسخهٔ خطی).

۵۱) مسعودی: *مروج‌الذّهب* (بیروت، ۱۹۶۶م)، ج ۱، ص ۱۷۳؛ سراج‌الدین‌الوردی: *خریدةالعجایب* (قاهره، ۱۹۳۹م)، ص ۵۳.

52) De Villard, Monneret: *Le Picture Musulmane al Soffitito della Cappella Palatina di Palermo*, Roma, 1950.

۵۳) یحیی ذکاء: «طرز رقم زدن»، در *نگاهی به نگارگری ایران* (تهران، ۱۳۵۲)، ص ۱۰۴؛ ادیب برومند: *هنر قلمدان* (تهران، ۱۳۶۶)، ص ۱۰۲-۱۰۱؛ و

Ch. Adle: *Écriture de l'Union Reflets du temps des troubles*, Paris, 1980, p 61.

۵۴) مظفّر بختیار: «احمد نیریزی» در *نشریهٔ کتابداری*، دفتر یازدهم (۱۳۶۶)، ص ۱۰۲-۹۱.

55) Ivanov A. A., Grek T. V., Akimushkin O. F.: *Album des Miniatures Indiennes et Persans du XVIII Siècle*, Moscow, 1962.

56) ARCH Foundation: *The St.Petersburg Muraqqa*, Leonardo Arte, Milano, 1996.
ویراستاران پیوستی شامل مقالاتی دربارهٔ تاریخچه و بررسی آثار هنری مرقّع ضمیمهٔ کتاب ساخته‌اند. در این نوشته‌ها ارزشهای اصلی و قابل توجّه آثار هنری مرقّع همچنان ناشناخته و ناتوشته مانده است. تعدادی از آثار علی‌اشرف و محمّدهادی به صورت دقیق در اثر زیر به چاپ رسیده است:

Ruby, Julian (ed.): *Lacquer of the Islamic Lands*, The Noor Foundation & Oxford University Press, London, 1996.

۵۷) محمّدحسن خان اعتمادالسلطنه: *المآثروالآثار* (تهران، ۱۳۰۷ه)، ص ۲۱۹.

۵۸) چون در متن اصطلاح «تشعیر» را به کار برده‌ام لازم است توضیح داده شود که شکل درست این کلمه «تعشیر» است. توجیهاتی که دربارهٔ اشتقاق و وجهِ معنایی تشعیر در این مفهومِ کاربردی شده نادرست است. تعشیر از اصطلاحات قدیم قرآن‌نویسی به معنی عُشربندی کردن است. به سنّت دیرین برای تعیین اعشارِ تعدادِ آیات در تلاوت قرآن مجید نشانهٔ سرعُشر در کنارهٔ صفحه نهاده می‌شد و به شکل انواعِ بادامک و گلگ و آویز زرنگار می‌گردید (*کتاب‌المصاحف* سگزی، ص ۱۳۸). سپس تعشیر در مفهومِ گسترش‌یافته‌تر به انواع تزئیناتِ حاشیه‌ای در کتاب‌آرایی اطلاق شده است. کلمهٔ تعشیر در هماهنگی و سازگاری با نظامِ صوتی و موسیقایی زبان فارسی و بنا بر قاعدهٔ قلب به صورت «تشعیر» در تداولِ زبان فارسی پذیرفته شده و به کار رفته است. آراستگی تعشیرهای قرآنی در شعر و نثر قدیم توصیف شده:
این صحف انگلیون که به اعشار کواکب ملوّن است (ترجمهٔ *تاریخ یمینی*، تهران ۱۳۵۷، ص ۱).

عشر زرّین بدزدد از مصحف — تا کند زیب چنگ و زیور دف

سلسلةالذهب جامی، هفت اورنگ، ص ۲۹

نغمه‌آرا شدند در بستان — عندلیبان گلشن قرآن

گل اعشار چون گل‌افشان شد — مجلس اهل دل گلستان شد

روزبهان ختجی: *مهمان‌نامهٔ بخارا* (تهران، ۱۳۵۵)، ص ۳۴۰

تشعیر که امروز به‌جای تعشیر به کار می‌رود از اصطلاحات گوهرشناسان و پیشه‌کاران بوده که بر رگهٔ کدر و آبْرسانی که درونِ بعضی از انواع لعل و زمرّد پدیدار می‌گردد، و از عیبهای جواهر است، اطلاق می‌شده (احمدبن یوسف التّیفاشی: *ازهارالافکار فی جواهرالاحجار*، قاهره، ۱۹۷۷، ص ۲۶، ۸۳، ۲۵۳) و با معنی حقیقی‌وقاموسی آن متناسب است. تشعیر در متنهای قدیم گوهرشناسی «عروق» و «غمامه» خوانده شده است (بیرونی: *الجماهر فی معرفةالجواهر*، تهران، ۱۳۷۴، ص ۲۶۴؛ کاشانی: *عرائس‌الجواهر*، تهران، ۱۳۴۵، ص ۵۵) و نزد گوهریان کنونی دود و مو (انگلیسی: clearage) یا به اصطلاحاتی از همین قبیل و ردیف نامیده می‌شود.

۵۹) خان‌بالق (چینی:Hanbali) نام مغولی شهر جونگدو (Zhongdu به معنی پایتخت میانه) و پکن یا بیجینگ (Beijing به معنی پایتخت شمالی) کنونی است. اطلاق نام خان‌بالق بر کاغذ ختایی به اعتبار منشأ اولیّهٔ صدور آن است و سپس نام عامّ این نوع کاغذ گردیده است (*سفینهٔ سلیمانی*، ص ۱۹۶). در ناحیهٔ خان‌بالق و طمغاج قدیم (Hebei امروزین) به علت نامساعد بودن شرایط اقلیمی برای رویش رستنیهایی که خمیره و مواد اصلی کاغذ از آنها گرفته می‌شود صنعت کاغذسازی و کارگاه کاغذگری دایر نبوده است.

60) J. Needham—Qian Cunxun: *Science and Civilisation in China*, Cambridge University Press, 1985, vol V, p 52-84; B. Laufer: *Sino-Iranica*, Taipie, 1970, pp 557-559; Zhongguo ping gun ye chubanshe: *Zhongguo Xuanzhi*, Beijing, 1993, p 93-97.

۶۱) دکتر وانگ ای‌دان استاد دانشگاه پکن در مقدمهٔ خود بر *تاریخ چین* از *جامع‌التواریخ* خواجه رشیدالدین فضل‌الله (مرکز نشر دانشگاهی، زیر چاپ)، ص ۳۲–۲۶ و ۵۵–۵۱ با استقصاء و معرفی و بررسی منابع و مدارک موجود در این زمینه تحقیقی مستند و شایان توجّه نموده است. و رک.:

Mozafar Bakhtyar—Wang Yidan: *Mei Shu*, Beijing, 5(1993), pp 81-85.

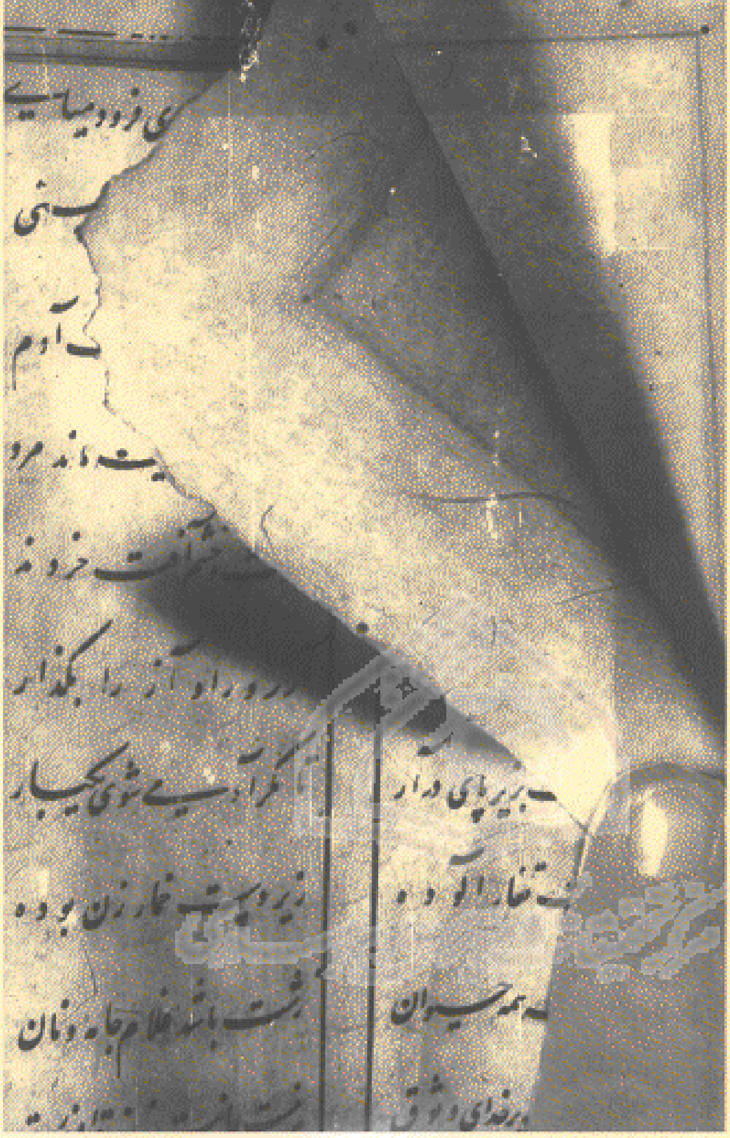
62) H. J. Klimkeit: *Manichaean Art and Calligraphy*, E. J. Brill, Leiden, 1982, p 22.

63) Feng Pengsheng: *Zhongguo Shuhua Zhiangbiao Goi-shu*, Shanghai, 1991, pp 477-79.

64) Mozafar Bakhtyar: *China, World Survey of Islamic Manuscripts*, vol IV, pp 72-73.

۶۵) مانند میکادونامهٔ میرزا حسینعلی تاجر شیرازی، چاپ حبل‌المتین کلکته، ۱۳۲۵هـ.

66) M. Heuser, H. J. Klimkeit: *Studies in Manichaean Literature and Art*, E. J. Brill, Leiden, 1998, p 280; Le Coq, Albert von: *Buried Treasures of Chinese Turkestan*, London, 1926, p 59; Stein, M. Aurel: *Ruins of Desert Cathay*, vol II, London, 1912, pp 9-43; Le Coq, Albert von: *Chotscho, Königlich Preussische Turfan Expedition*, Berlin, 1913.



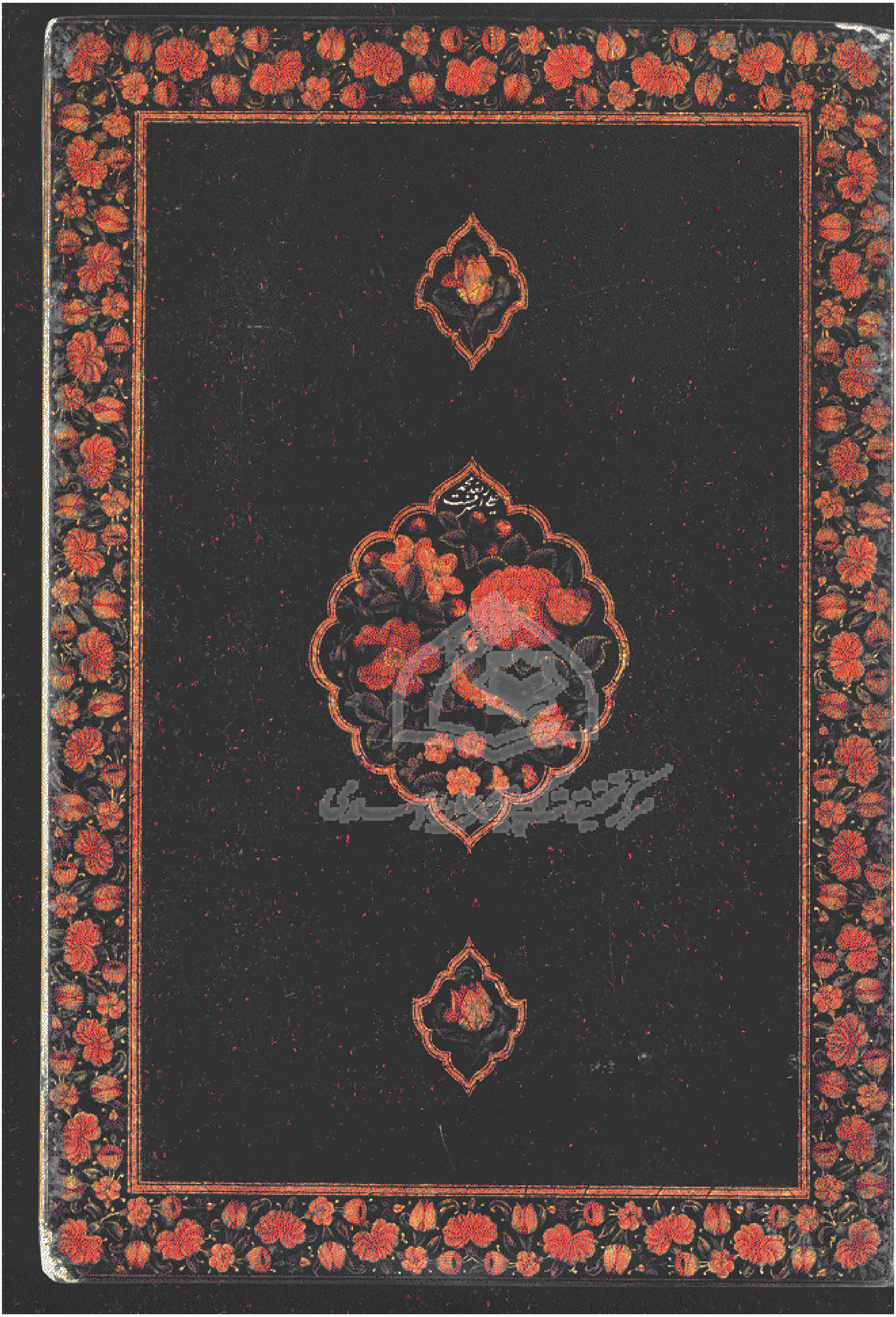
نسخهٔ خطّی حدیقةالحقیقهٔ سنایی به خطّ میرعلی هروی

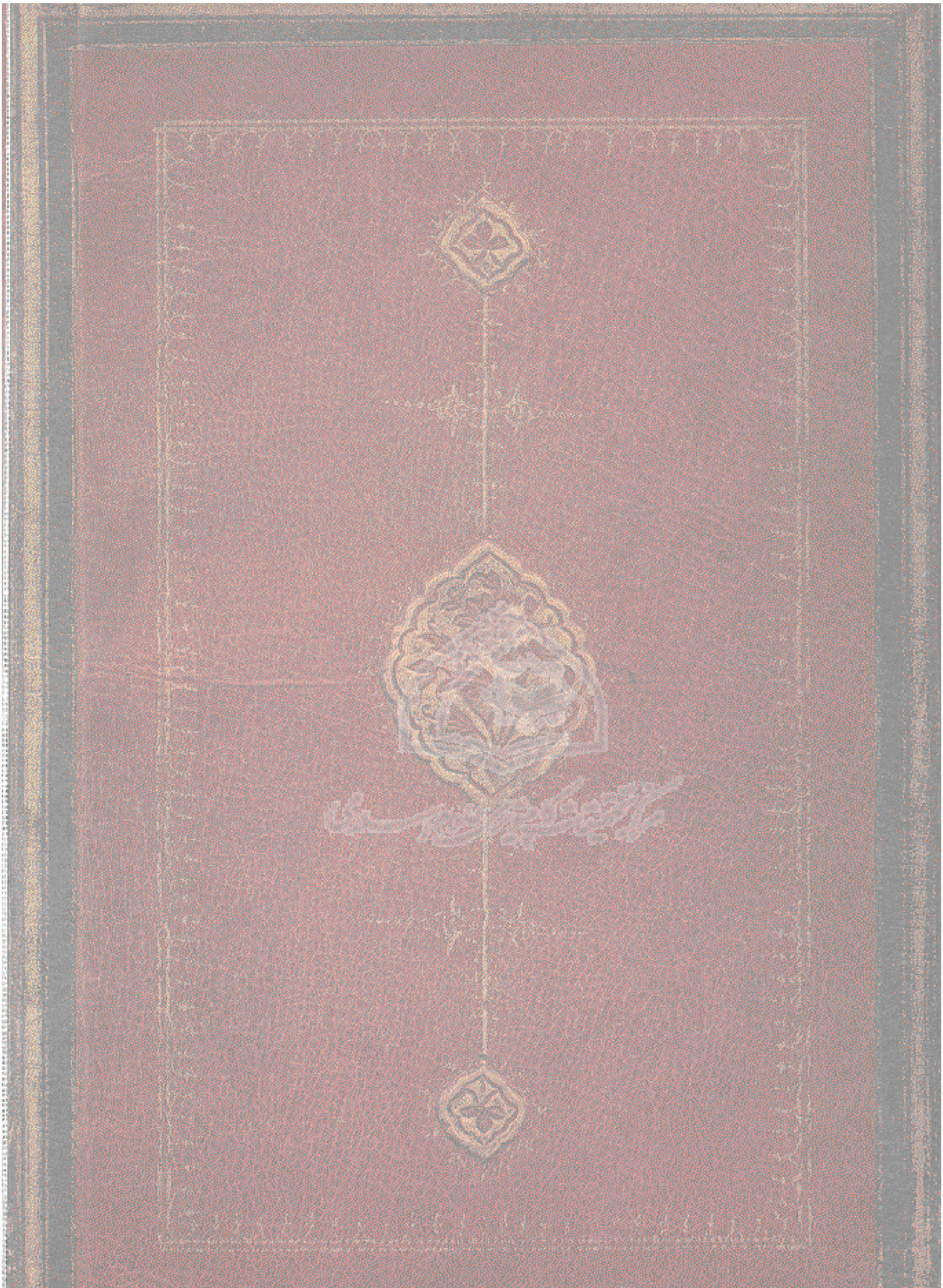
کتاب بر یک رویهٔ کاغذ نوشته شده و به طرز دولا تاخورده و جزوه‌بندی و صحّافی شده است.



صفحه‌ای از قرآن مجید نوشته شده بر کاغذ دولا.

این مصحف در چین به خط کاتبِ چینی در دورهٔ مینگ کتابت شده و به روش سنّتی چینی جزوبندی و صحافی شده است.





مرکز نشر دانشگاهی

۱۰۰۰

مجموعهٔ خطی

۵

زیر نظر دکتر نصرالله پورجوادی

تهران ۱۳۸۰

مرقّع نی‌نامهٔ جامی

به خط میر علی هروی

در سال ۹۴۰ هجری

جلدآرائی: علی اشرف زرنگار: محمدهادی

در سال ۱۱۵۲ هجری

با مقدمه و تصحیح

دکتر مظفر بختیار

عشق چون نایی و ما چون نی نسیم | وی پی نی نای و مانی و وی هم
نی که هر دم نغمه آرایی کند | در حقیقت از دم نایی کند

این سطری چند است بعضی منثور و بعضی منظوم بقلم صدق
نیت و خلوص طویت مرقوم در بیان معنی نی و شکایت
وی که در مفتتح مثنوی حضرت مولوی کاشف حقایق اسرار
معنوی است وقوع یافته و پرتو شعور بعضی بر آن تافته
جعلتها تحفة لحضرة من خص بالمواهب الجلیة والمراتب العلیة
ورسمتها خدمة لسدة من فاز بالفضایل الانسیة والشمایل

القدسیه — آنکه چون در مدحش آید شیم مقال

ناطقه حیران شد و عقل لال — کی میسر گردد این نیز شگرف

جلوه داده در لباس صوت و حرف — هیچ از آن نیست که من ام خطیر

واگذارم هم بدان صاحب ضمیر — تا کند افضل و احسان و کرم

وصف خود هم در عرب هم در عجم — مدح خورشید ار نگوید هوشمند

فیض نورش هست در حس رسید — ور بوصف مشک نگشاید نفس

مشک را اوصاف بوی مشک بس — چون بوصف کس ندارد افتخار

بر دعای وی نمایم اختصار — متع الله تعالی عاکفی چند

الشریفه بطول بقائه و قاصدی عتبته المنیعه بشرف لقائه

نمله جانب برجل من جراد — تو سلیمانی کن ای عالی نهاد

این مختصر تحفه را بپذیر ازو — مرتفع کن وحشت و تشویر ازو
چند ازین جرأت بود خوار و خجل — عذر خود خواه ازین جهد المقل

نی را با واصلان کامل و کاملان مکمل که از خود
و خلق فانی شده اند و بحق باقی گشته مناسبتی تمام است
اما از روی اسم زیرا که این کلمه در بعضی مواضع بمعنی
نفی استعمال می یابد و ایشان نفی وجود عارضی خود
کرده اند و بعدمیت اصلی بازگشته اما از روی ذات
زیرا که همچنانکه نی از خود تهی شده است و هرچه
درصورت بوی مضافست از نغمات و الحان فی
الحقیقه صادر از صاحب وی است نه از وی همچنین این

طایفه علیه بالکلیه از وجود خود خالی شده اند و هرچه
بدیشان منسوبست از افعال و اخلاق و اوصاف کمالات
حضرت حق است سبحانه که در ایشان ظاهر شده است
و ایشان از مرتبه مظهریت بیش نیست و لهذا قال الحضرت
المولویه فی مفتتح کتاب المثنوی مشیرا الی نفسه و امثاله
الفانین فی الحق و الباقین به قدس الله تعالی اسرارهم

بشنو از نی چون حکایت میکند ‌ ‌ ‌ از جداییها شکایت میکند
نیست نی آنکس که گوید دمبدم ‌ ‌ ‌ من نیم جز موج دریای قدم
از وجود خود چو نی گشتم تهی ‌ ‌ ‌ نیست از غیر خدایم آگهی
فانی از خویشم من و باقی بحق ‌ ‌ ‌ شد لباس هستیم یکبار شق

آرمیدم با حق و از خود رمید — آن دم همچون که حق در من دمید

با لب دمساز خویشم گشته جفت — می نیارم بر لب الا آنچه گفت

باید از نایم کلام حق ظهور — خواه فرقان خواه انجیل و زبور

رقص چرخ و انجم از پیمار منست — قد پیما را سجده زاو از منست

هر که دور افتاد از بخت نژند — میکنم آگاهش از بانگ بلند

وانکه اندر صف زندیکان نشست — راز میگویم بگوشش پست پست

گاه شرح محنت هجران دهم — بی دلان را داغها بر جان نهم

گاه آرم مژده قرب و صال — بخشم اهل ذوق را صد گونه حال

هم شرایع را بیان من میکنم — هم حقایق را عیان من میکنم

هر چه باشد نظم و نثر اندر من — نیست الا نغمهای لحن من

پیست ازین خوش نغمهای جانفزا | مثنوی در شش مجلد یک نوا
فرصتی خوش باید و عمر دراز | تا بگویم حال خود یک شمه باز
چون به پایان می نیاید این سخن | می نهم مهر خموشی بر دهن

و می تواند بود که مراد از نی قلم بوده باشد که استعاره
کرده باشند از برای انسان مذکور اگرچه بعضی اوصاف
و احوال که حضرت مولوی بر نی اجرا کرده است ملایم این معنی
نمی نماید و جامع میان ایشان آن باشد که حرکات و سکنات
هیچ یک فی الحقیقه مستند بوی نیست بلکه وی مظهر افعال و
احوال دیگریست که موثر و متصرف است و وی را مرتبه
مظهریت مثنوی | خامه میگوید بالحان صریر

میزنم مرغان معنی را صفیر / میکشم تا کامشان در دام خط

دانه میریزم پریشان از نقط / از سیه کاری بخت واژگون

رقعه در آب سیاهم سرنگون / چون دارم سپر از ان آب سیاه

طره شب گسترم بر روی ماه / صفحه کافور را مشکین کنم

سنبل تر زیور نسرین کنم / میکنم چون شانه فرق خود دو شکاف

میشوم از شانه هر دم حلقه باف / در بر حوران معنی زین عمل

تو بتو می افکنم مشکین حلل / این همی گویم ولی چون بنگری

هستم از اسباب فعل خود بری / در کف کاتب وطن دارم مدام

کرده بین الاصبعین او مقام / نیست در من جنبشی از ذات من ۱۲

اوست در من دمبدم جنبش فکن / گر مرا با من گذارد یک نفس

بر زمین نام نی خشکی و بس   ومی شاید که طریق مجاز

و استعاره را بگذارند و نی را هم عبارت ازین نی

و قلم ظاهر دارند زیرا که اولیای خداوند تعالی که

ارباب قرابت و اصحاب کیاستند از همه موجودات

بلسان احوال و اوصاف ایشان معانی لطیفه و حقایق

شریفه که مناسبتی ظاهر و ملایمتی کامل و افر بایشان

میدارد فهم میکنند و بطالبان صادق و مریدان

موافق میرسانند   پیر مهنه آنکه ز ارباب شهود

در شهود حق پس از وی نبود   با مریدان روزی اندر دشت

بر حد و آسیایی گذشت   گفت بی گفت زبان آن آسیا

میرسد در گوش هوش من ندا / که منم صوفی و جز صوفی گری
نیست کار من چو نیکو بنگری / گر درشتم میسند اهل مجاز
میستانم میدهم شان نرم باز / میکنم هموار ره گرد خود طواف
نیست یکدم زین طوافم انحراف / هرچه ناپاکست از آن باشم نفور
افکنم آنرا ز گرد خویش دور

حقایق موجودات که از حیثیت اندراج و اندماج در غیب هویت ذات مسمی اند بشیونات ذاتیه و حروف عالیات در آن مرتبه از حضرت ذات مقدسه از یکدیگر ممتاز نیستند اصلا لا علما ولا عینا و این مرتبه غیب اول و تعین اول گویند و در مرتبه ثانیه که غیب ثانی و تعین ثانی است و حقایق را در آن مرتبه

اعیان ثابته خوانند اگرچه حقایق را امتیاز عینی نیست اما
امتیاز علمی هست و چون درین مرتبه اعیان ثابته متکثره بالکثرة
النسبیه باعتبار انتفاء وجود خارجی ایشان معدوم اند
می شاید که حضرت مولوی ازیشان باعتبار عدمیت اصلی
اعیان و کثرت نسبی ایشان این مرتبه خواسته باشد
یا مرتبه سابق بران و مرتبه ثالثه مرتبه ارواح است
واین را مرتبه ظهور حقایق گویند بسیط مجرده است مر
نفس خود را و مرتبه رابعه عالم مثال است و مرتبه
خامسه عالم اجسام و مرتبه سادسه مرتبه جامعه است مر
جمیع مراتب را و آن حقیقت انسان کامل است و پوشیده

نماند که هرچند حقایق از مرتبه اولی دورتر می‌افتد احکام ما به الامتیاز بر احکام ما به الاتحاد میگردد و مراد بدوری و مهجوری که در امثال این مواضع واقع میشود غلبه احکام ما به الامتیاز است بر ما به الاتحاد واسپیچ علم

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند

از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند — چند روزی که پیش از روز و شب

فارغ از اندوه و آزاد از طلب — متحد بودیم با شاه وجود

حکم غیریت بکلی محو بود — بود اعیان جهان بی چند و چون

ز امتیاز علمی و عینی مصون — نی بلوح علمشان نقش ثبوت

نی ز فیض خوان هستی خورده قوت — نی ز حق ممتاز و نی از یکدگر

غرقه دریای وحدت سر بسر — ناگهان در جنبش آمد بحر جود

جمله را در خود ز خود بر خود نمود	امتیاز علمی آمد در میان
بی نشانی را نشانها شد عیان	واجب و ممکن هم ممتاز شد
رسم و آیین دویی آغاز شد	بعد از آن یک موج دیگر زد محیط
سوی ساحل آمد از امواج بسیط	موج دیگر زد و پدید آمد از آن
برزخ جامع میان جسم و جان	پیش آنکو زمرهٔ اهل حقست
نام آن برزخ مثال مطلق است	موج دیگر باز در کار آمده
جسم و جسمانی پدیدار آمده	جسم هم گشت طورا بعد طور
تا بنوع آخرش افتاد دور	نوع آخر او است و آدمی
گشته محروم از مقام محرمی	بر مراتب سربسر کرده عبور
پایه پایه ز اصل خود افتاده دور	گر نگردد باز پس زین سفر

نیست از وی هیچکس مهجورتر | نی که آغاز حکایت میکند

زین جداییها شکایت میکند | گر نیستانی که در روی عدم

رنگ وحدت داشت با نور قدم | تا بتیغ قهر قسم ببریده اند

از نفیرم مرد و زن نالیده اند | کیست مرد اسما خلاق وجود

کان بود فاعل در اطوار وجود | چیست زن اعیان جمله ممکنات

منفعل گشته ز اسما و صفات | چون همه اسما و اعیان بی قصور

دارد اندر رتبه انسان ظهور | جمله را در ضمن انسان باطناست

که چرا هر یک ز اصل خود جداست | شد گریبان گیر شان حب الوطن

این همه در سر نفیر مرد و زن | اگر کسی سوآل کند که چون ۹

انسان مذکور بمقام وصول رسیده است حکایت دوری

و شکایت مهجوری برای چیست جواب آنست که گویند تا آدمی
در نشاه وجودست حقیقت فنا از وی متعذرست و بقیه از
از بقایای وجود با او همراه وصول تمام ممکن نیست مادام
که بقیه وجود با اوست یا خود گویند این حکایت و شکایت
نظر باحوال ماضیه است که پیش از وصول بروی گذشته
یا خود گویند که این از برای تنبیه اهل غفلت و تشویق ارباب
حجابست

گر کسی گوید که کامل واصلست

واصلان از قرب جانان حاصلست / فرع ایشان متصل گشته باصل
جان ایشان بحر و در گشته ز وصل / پس ز مهجوری حکایت بهر چیست
و ز جدائیها شکایت بهر چیست / خوش نباشد بر دهان آب زلال

در عطش کردن بیان رنج و ملال　　خوش نباشد گنج قارون در بغل

خویش را در مفلسی کردن مثل　　خوش نباشد یوسف اندر کف

زار نالیدن چو یعقوب از اسف

گویم آری لیک وصل با کمال　　باشد اندر نشأهٔ دنیی محال

تا بود باقی بقایای وجود　　کی شود صاف از کدر جام شهود

تا بود پیوند جان و تن بجای　　کی شود مقصود کل برقع گشای

تا بود غالب غبار جسم و جان　　کی توان دیدن رخ جانان عیان

بی فنای کل و بی جذب تویی　　کی حریم وصل را محرم شوی

این سعادت روی ننماید بکس　　جز پس از عمری و آن هم یک نفس

چون پس از عمری بروی آورد　　زودتر از برق خاطف بگذرد

تشنه را گر ز دریا قطره‌ای — در دل آید بلکه بر لب قطره‌ای
خاطر او کی شود زان قطره خوش — کی برد آن قطره از جانش عطش
بلکه چون آن قطره آید بر لبش — تشنگی بر تشنگی افزایدش
چون سد از تشنگی جانش به لب — گر کند شور و شغب نبود عجب

یا خود این گوییم که چیست این ماجرا — پیر گشت عاشقان در ماضی
خود چه زان خوشتر که عاشق پیش یار — نالد از غمهای هجران زار زار
او چو بلبل در فغان و در خروش — یار چون گل سوی او ننهاده گوش
بر کشد آه و فغان کای نازنین — هجر تو با من چنان کرد و چنین
عمر با رنج و بلا بر من گذشت — خاطر ریش و دلم افکار داشت

هر زمان حالم دگرگون بود از او — سینه پر غم دیده پر خون بود از او

این و مثل این حکایات دراز — پیش او گویند حال خویش باز

یا خود آن گویم که پست این گفتگو — از برای غافل بی آب رو

میکند سیراب داب اضطراب — تا کشد لب تشنگان را سوی آب

خواهی این معنی شود بر تو عیان — آیت لا اعبد از قرآن بخوان

بنده مستغرق اندر بندگی — میکند ظاهر ز خود شرمندگی

که چرا از بندگی سر میکشم — رخت ازین منزل فراتر میکشم

میکند تعریض آن مستکبران — که بر ایشان بندگی آید گران

تا ز راه بندگی آگه شوند — بگذرند از بی رهی آن ره روند

همچنین واصل نشسته پیش یار
میکند از هجر ما تنهایی ا

تا شود محجوب محروم از وصال
واقف از هجران رنج و ملال

روی بر تابد ز ذل احتجاب
زود بشتابد بسوی حسن المآب

خیز جامی بال همت باز کن
سوی اصلیت پرواز کن

طوطی شیرین مقالی تا بچند
باشی اندر حبس اغلال های بند

بوده عمری با گروه طوطیان
شکرستانهای قدسب آشیان

با شکرخایان هم آوا بوده
شکر افشان و شکرخا بوده

منزل اصلی فراموشت شده
کربت غربت هم آغوشت شده

دل ز یاران کهن ببریده
دامن از اهل وفا در چیده

وقت شد کز دوستان یاد آوری — رخت سوی منزل اصلی بری

پای قاصد از شد آمد پی کنی — قصه پیغام و نامه طی کنی

جا کنی در کلبه مابود خویش — رو نهی در قبله مقصود خویش

با وی از جان یکدل و یکرو شوی — بلکه خود را محو یکبارگی او شوی

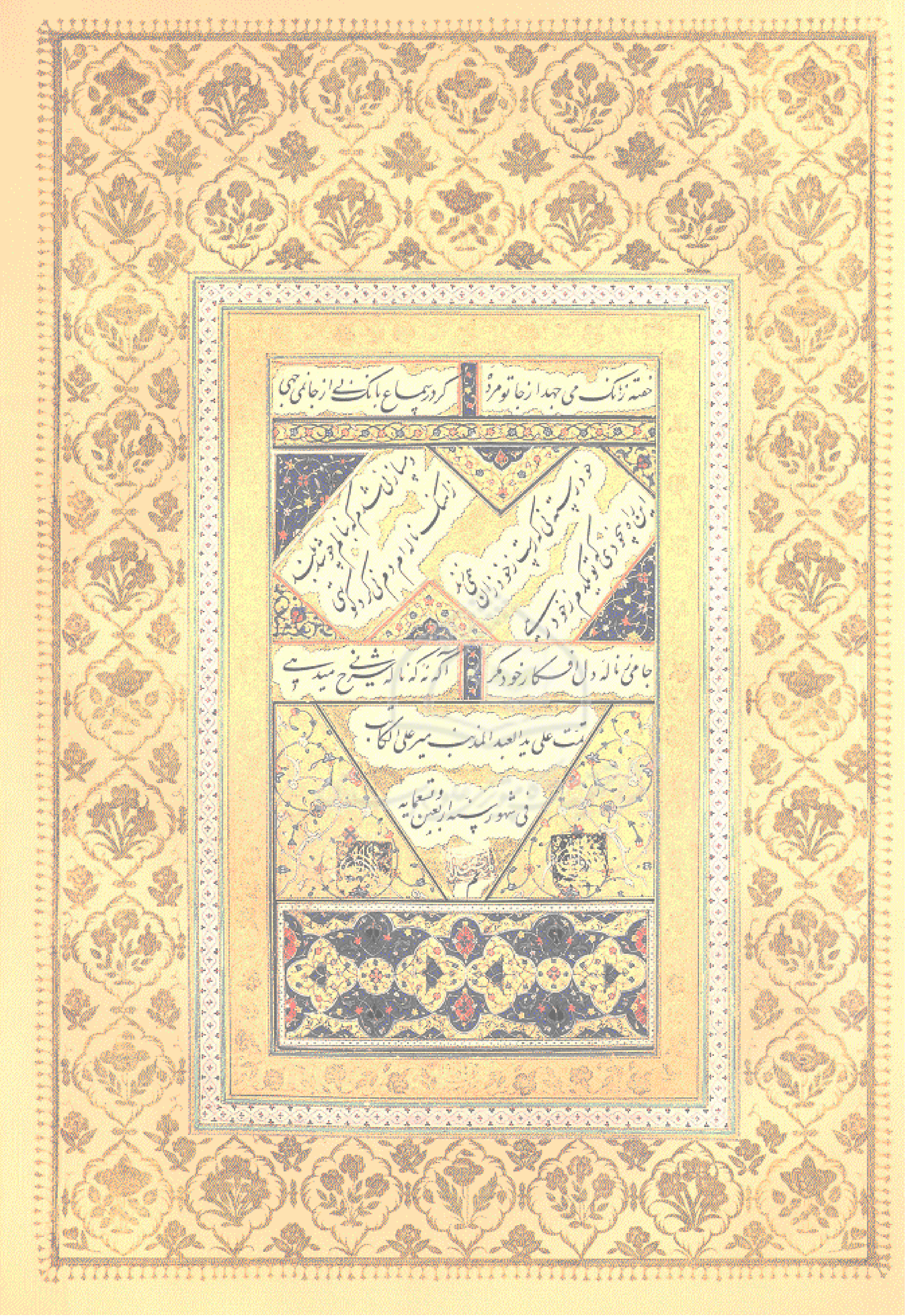
در بقای او شوی فانی تمام

باقی و جاوید مانی والسلام

از زده گه تا کجا جانب زنی [illegible]
اجا بر پای قدم از کی تا کی [illegible]

دل گسسته [illegible] از خویش کنی
چون پاکان ز سر جهان پای کشی [illegible]

سوز اخگرها به سینه نی بهر آن کنند — تا دمادم ز ناله خود دل کند تهی


تمت علی ید العبد المذنب میر علی الکاتب
فی شهور سنه اربعین وتسعمایه

بازنویس متن

نسخه‌ها

۱) هرچند مرقّع *نی‌نامه* به اعتبار قدمت و ارزش ذاتی خود و امتی
ادبی خوشنویس و سراینده از متنهای اصیل و معتبر *نی‌نامه* به ش
در ویرایش نسخه‌های خطی اصولاً اکتفا و اعتماد بر یک نسخه،
دیگر، روشمندانه و احتیاط‌آمیز نیست. بخصوص در متنها و نسخه
که به قصد خوشنویسی و عرض هنر نوشته شده باشد همیشه این
اصالت متن تحت تأثیر اولویّتهای زیبایی‌پردازی و ارزشهای هنر
کاتبِ خوشنویس در بست و گشاد کرسی و ترکیب خط کلمه‌ای ق
در مقیاس زیبایی‌شناخت خوشنویسی، بی‌اعتنا به اعتبارات ادبی
جای کلمه‌ای اصیل از جنبهٔ ادبی، ولی قلم‌گریز و نادلپسند
جایگزین ساخته باشد. تصرّف در لفظ و عبارت، به خاطر زیباس
البته رویّه‌ای است دیرین در سنّت باستانیِ خوشنویسیِ ایرانی در
در متنهای خوشنویسی‌شدهٔ مانوی هم غالباً این‌گونه تصرّفات
دیده می‌شود.

۲) در بازنویسی متن *نی‌نامه*، به منظور حفظ اصالت متن، روش
تطبیق که در نشر این‌گونه نسخه‌های اصیل و نفیس معمول است
مرقّع اساس قرار گرفت و با سه نسخهٔ دیگر از *نی‌نامه* مقابله شد

ازِ ملازمت و منادمت
مار می‌آید، با این همه
به شرط وجود نسخهٔ
هایی از نوع این مرقّع
احتمال وجود دارد که
ی قرار گرفته باشد و
لم‌پذیر و شکل‌گیر را،
و انحرافات سبکی، در
از نظر خوشنویسی،
سازی شکل و ترکیب،
همهٔ ادوارِ تاریخیِ آن.
ذوقی و خوشنویسانه

ویرایش مقایسه‌ای یا
به کار برده شد. متن
و اختلاف نسخه‌ها به

اقتضای این روش بی هیچ‌گونه داوری در زیرنویس آمده است. در چند مورد ضبط زیرنویس مسلماً بر متن رجحان دارد که بر اهل نظر پوشیده نیست.

۳) در عطف‌بندی اوراق و قطعات مرقّع *نی‌نامه* به هنگام جلدگذاری اوّلیّه چند قطعه جابه‌جا شده و نظم و توالی صفحات و مطالب بر هم خورده است. در چاپ، صفحات متن به ترتیب درست به دنبال هم قرار گرفته است. بنابراین شماره‌هایی که بدون پی بردن به آشفتگی اوراق مرقّع، بر صفحه‌ها نهاده شده بوده ملاک شمارش و ترتیب اوراق نیست.

۴) صفحهٔ آخر دستنویس *نی‌نامه* برای تبدیلِ قالب کتاب به مرقّع با تغییر سطربندی و صفحه‌آراییِ اوّلیّه گسترش یافته تبدیل به دو صفحه شده است، زیرا برای مرقّع‌بندی لازم است تعداد صفحات متن زوج باشد یا مزدوج و جفت گردد تا در پایان دو صفحه رویاروی یکدیگر قرار گیرد و به تعبیر و اصطلاح کتابگران قدیم پایانِ کتاب صفحه‌بَست و همرو گردد و لنگه و لَت نیفتد. چون نسخهٔ اصلی *نی‌نامه* به صفحهٔ فرد پایان می‌گرفته به روش و راهکار صحّافان و مرقّع‌بندان قدیم برای گسترش فضا و افزایش تعداد صفحه‌ها چند بیتِ راسته‌نویس از پایان بریده شده و به طرز چلیپا که فضای بیشتری دربر می‌گیرد در دو صفحه وصّالی و سطربندی شده تا تقارن و همرویی لازم در صفحه‌بَست پدید آید. ساخت قطعه با ترکیب و تلفیق تکه‌های گوناگون از خطّ و نقّاشی نزد صحّافان و کتابگران قدیم متداول و معمول بود. برخی از قطعات مشهور خطّ و نقّاشی و مرقّعهای قدیم از ترکیب بریده‌ها و خرده‌های خطّ و نقش به همین ترتیب ساخته شده است.

در این طرز وصّالی کاغذ وصله در غایت ظرافت و نازک‌کاری رُخگیر و لبتراش می‌شد و به مهارت و دقّت با بوم و زمینهٔ کار همقالب و تراز می‌گردید، سپس مُهره می‌خورد و با طلااندازی و تحریرکشی ردّ وصله و درزِ پیوند و آثار اتّصال پوشش داده می‌شد و مستور می‌ماند.

۵) جای بِسمله، عنوان بخشها و بندهای *نی‌نامه* در سرلوح و قابهای مرقّع خالی و نانوشته رها شده است. نسخهٔ اوّلیّه، چنانکه از طرز صفحه‌آرایی و جدول‌بندی آن برمی‌آید، دارای عنوان بوده است. هنگام صفحه‌آرایی نسخهٔ اوّلیّه به قصد تبدیل به مرقّع برای سرلوح‌گذاری و کتیبه‌سازی و قاب‌بندی که از لوازم تذهیب و زرنگار کتاب است ناگزیر نوشته‌های عنوانها با لایهٔ جسمی رنگ آستر و گیرش زرحلّ، که رنگمایهٔ سنّتیِ زمینهٔ قاب و کتیبهٔ کتاب است، پوشانیده شده و بنا بر رویّه و سنّت حفظ حرمت حریم

قلم و رقم استادان بزرگ که از اصول فرهنگ خوشنویسی بوده است، خطّاط دیگری قلم بر قلم میرعلی ننهاده و کتیبه‌ها همچنان خالی و ناتوشته مانده است. در بازنویس متن عنوانها بر اساس سایر نسخه‌ها نوشته شده است.

۶) از *نی‌نامه* هم مانند سایر آثار جامی نسخه‌های خطی نسبةً متعدّد وجود دارد که در فهرستنامه‌ها و کتاب‌شناسیها معرفی شده و بعضی از آنها از نمونه‌های ارزشمند خوشنویسی و هنر کتاب‌آرایی به شمار می‌آید.

نی‌نامه با عنوانهای *رسالهٔ نائیه* و *شرح دو بیت مثنوی*، که در منابع قدیم این عنوانها در ردیف *نی‌نامه* بر آن اطلاق می‌شده، چند بار در ایران و افغانستان به چاپ و تجدید چاپ رسیده است.[۱] در این چاپها تصحیح متن به رویهٔ قدیم بر مدار ذوق و سلیقهٔ مصحّح بدون رعایت اصول و روشهای فنّی است و حتی به ذکر مشخّصات نسخه‌ها توجّه نشده است. ظاهراً مبنای چاپهای سابق متنی از *نی‌نامه* است که با *اشعة‌اللّمعات* و چندین رسالهٔ دیگر از جامی در سال ۱۳۵۳ هـ چاپ سنگی شده است.

دیگر دستنویسهای مقابله‌شده با متنِ مرقّع *نی‌نامه*

مَ: نسخهٔ *نی‌نامه* در *کلیّات جامی* به شمارهٔ ۴۷۹۵ در کتابخانهٔ ملّی ملک، تهران.

این مجموعه در واقع کلیّات به مفهوم متعارف آن در کتاب‌شناسی سنّتی نیست. کلیّات عنوانی است که در فهرست کتابخانه به آن داده شده است. این مجموعه شامل تعدادی از آثار و رساله‌های جامی است. هیچ‌یک از آنها ترقیمه ندارد و کتابت سراسر مجموعه همزمان و به یک خط نیست. در پایان *نقدالنُّصوص* عدد ۸۹۵ نهاده شده که فهرستنویسان به سهو آن را تاریخ کتابت همهٔ مجموعه انگاشته‌اند.

چَ: این نسخه از *نی‌نامه* ضمن مجموعه‌ای است شامل چند رساله از جامی که در چین به سبک خوشنویسی ایرانی ـ چینی کتابت شده است. از قرائن نسخه‌شناسی و مفاد چندین یادداشتِ مناسبتی به زبان و خط چینی و شیاارُجینگ و تعلیقه و مُهرِ تملیک به تاریخهای مختلف برمی‌آید که این مجموعه نزدیک به اواخر قرن دهم در شرق چین کتابت شده باشد. نسخه‌های خطّی نوشته‌شده در چین غالباً معتبر و مورد اعتماد است، زیرا به استثناء بعضی از تصحیفهای قابل حدس تحریفات ناشی از تأثیر و تداخل سبکهای دوره‌ای و تصرّفات ذوق و سلیقگی کاتبان در آنها راه نیافته است. چنانکه در

---

۱) *فهرست کتب مطبوع افغانستان* (کابل، ۱۳۴۴)، ص ۶۴.

بررسی‌*نامهٔ نسخه‌های خطّی اسلامی در چین* توضیح داده‌ام[۱] بعضی از آثار جامی و مثنوی مولوی هنوز هم از درسنامه‌های اصلی در بزرگترین مدارس دینی مسلمانان و در مراحل عالی نظام آموزشِ مسجدی(حوزوی) چین است. رسالهٔ *لوایح* جامی اولین متن عرفانی شناخته‌شده است که در اواخر قرن هفدهم توسط لیوجی (Liu Zhi) متفکر بزرگ مسلمان و کنفوسیوسی‌مسلک چینی از فارسی به چینی ترجمه شده و دو عالِم بزرگ وقت در سالهای ۱۷۵۱ و ۱۷۷۵ بر آن مقدمه و مؤخّره‌ای در بیان اهمیت موضوع نوشته‌اند.[۲] خانم دکتر ساچیکو موراتا *لوایح* را از چینی به انگلیسی ترجمه نموده است و برای نشان دادن نحوهٔ برداشت متفکّران عارف‌مشرب چینی از مباحث اصیل عرفانی آن را با ترجمهٔ دکتر ویلیام چیتیک (W. Chittik) از متن اصلی فارسی برابر نهاده، با تحقیقات و تأمّلاتی ارزنده به چاپ رسانیده است.[۳]

صَ: نسخهٔ خطّی *نی‌نامه* در مجموعه‌ای از آثار نظم و نثر جامی، فراهم آمده در یک مجلّد، متعلّق به کتابخانهٔ ایاصوفیای استانبول به شمارهٔ ۴۲۰۹.

از مجموعه‌های معتبر و معروف آثار جامی است که به نظر خود جامی هم رسیده و بر چند صفحهٔ آن دستخط جامی دیده می‌شود. فیلم این مجموعه به شمارهٔ ۹۷۰ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران موجود است.

---

1) Bakhtyar, M.: *China*, vol IV, p 85.

۲) ترجمهٔ *لوایح* از متن اصلی فارسی و سایر قرائن زبانی و استفاده از منابع متعدد فارسی که در آثار لیوجی و وانگ‌دای‌یو (Wang Daiyu) دیده می‌شود نشان می‌دهد که لیوجی و اقران او ایرانی‌تبار و فارسی‌زبان بوده‌اند و اطلاق عرب بر آنها مانند بیشتر موارد مشابه ناشی از کاربرد اصطلاحی «عرب» در مفهوم عام «مسلمان» در چین است. رک.

Leslie D. - M. Wassel: Persian Sources Used by Liu Chih(Zhi), in *Central Asiatic Journal* 26(1982), pp 78-104.

Murata, Sachiko: Wang Daiyu the Father of Chinese-Language Islam, in *Knowledge is Light*, Chicago, 1999, pp 277-295.

Jin Yijiu: *Zhongguo Yisilan Tanmi*, Liu Zhi Yanjiu, Beijing, 1999.

3) Murata, Sachiko: *Chinese Gleams of Sufi Light*, Liu Chih(Zhi)'s Displaying the Concealment of the Real Realm, State University of New York Press, 2000, pp 24, 113-210.

باسمِهِ سُبْحانَه [۱]
تَیَمُّناً بِذِکرِ المَلِکِ العَلّام [۲]

عشق جز نائیّ و ما جز نی نِئیم — وی دَمی بی ما و ما بی وی نِئیم
نی، که هر دم نغمه‌آرایی کند — در حقیقت از دَمِ نایی کند [۳]

این سطری چند است، [۴] بعضی منثور و بعضی منظوم، به قلمِ صدقِ نیّت و [رقم] [۵] خلوصِ طویّت، در بیان معنی نی و [حکایت] [۶] شکایت وی که در مفتتَحِ [کتاب] [۷] مثنویِّ حضرت مولوی [که] [۸] کاشف حقایق اسرار معنوی است وقوع یافته و پرتو شعور بعضی بر آن تنافته. جَعَلْتُها تُحفةً لِحَضْرَةِ مَنْ خُصَّ بِالمَواهِبِ الجَلیَّةِ وَالمَراتِبِ العَلیَّةِ وَ رَسَمْتُها خِدْمَةً لِسُدَّةِ مَنْ فازَ بِالفَضایلِ الاِنْسیَّةِ وَالشَّمایلِ القُدسیَّة، نظم: [۹]

آنکه چون در مدحش اندیشم مَقال — ناطقه حیران بماند، عقلْ لال
کی میسَّر گردد این سِرِّ شِگَرف — جلوه دادن در لباس صَوْت و حرف؟
هیچ از آن بِهْ نیست کاین امرِ خَطیر — واگذارم هم بدان [۱۰] صافی ضمیر
تا کند از فضل و احسان و کرم — وصف [۱۱] خود هم در عرب هم در عجم
مدح خورشید ار نگوید هوشمند — فیضِ نورش هست [۱۲] در مدحش بَسَنْد
ور به وصف مُشک نگْشاید نَفَس — مُشک را اوصافْ بویِ مُشک بس
چون به وصف کس ندارد افتخار [۱۳] — بر دعای وی نمایم [۱۴] اختصار

---

۱) متن از ص؛ چ: بسمه
۲) از م
۳) م: بود
۴) چ: سطری است چند
۵) افزوده از چ
۶) افزوده از ص، چ
۷) ص، م، چ: - کتاب
۸) افزوده از ص، چ
۹) ص، م: مثنوی؛ چ: - نظم
۱۰) ص، م، چ: به آن
۱۱) م: مدح
۱۲) ص، م، چ: نور او بود
۱۳) ص، م، چ: افتقار
۱۴) ص، م، چ: بر دعا اولی نماید

مَتَّعَ اللهُ تعالی[۱] عاکفي سُدَّتِهِ الشَّريفَةِ بِطُولِ بَقائِهِ و قاصدی عَتَبَتِهِ المُنيفَةِ بِشَرَفِ لِقائه،
شعر:

نَمْلَةٌ جائَتْ بِرِجْلٍ مِن جَراد   تو سلیمانی کن ای عالی‌نهاد
این[۲] محقّر تحفه را بپْذیر ازو   مُرتفَع کن دهشت و تشویر ازو
چند از این جرئت بود خوار و خجل   عُذر خود خواه[۳] ازین جُهْدُ المُقِل

مقدّمه[۴]

نی را با واصلانِ کامل و کاملان مُکمّل که از خود و خَلق فانی[۵] شده‌اند و بحق باقی گشته، مناسبتی تمام است. امّا از روی اسم: زیرا که این کلمه در بعضی مواضع بمعنی نفی استعمال می‌یابد[۶] و ایشان نفی وجودِ عارضیِ خود کرده‌اند و بعَدَمیّت اصلی بازگشته، امّا از روی ذات: زیرا که همچنانکه نی[۷] از خود تهی شده است و هر چه در[۸] صورت بوی مضافست از نغمات و الحان فی الحقیقه صادر از صاحب وی است نه از وی. همچنین این طایفهٔ علیّه بالکلّیّه از وجود خود خالی شده‌اند و هر چه بدیشان منسوبست از افعال و اخلاق و اوصاف، کمالاتِ[۹] حضرت حق است سبحانَه که در ایشان ظاهر شده است و ایشان را مرتبهٔ مظهریّت بیش نیست و لِهذا قالَ الحَضْرَةُ المَوْلَوِیّة[۱۰] فی مُفْتَتَحِ کتابِ[۱۱] المثنویّ مُشیراً اِلیٰ نَفْسِهِ وَ اَمثالِهِ الفانینَ فی الحقِّ وَالباقینَ بِهِ قَدَّسَ اللهُ اَسرارَهُم.

[مثنوی][۱۲]

بشنو از نی چون حکایت می‌کند   از[۱۳] جدائیها شکایت می‌کند

[شرح][۱۴]

کیست نی آنکس که گوید دَمبِدَم   من نِیَم جز موجِ دریای قِدَم
از وجود خود چو نی گشتم تهی   نیست از غیرِ خدایم آگهی
فانی از خویشم من و باقی بحق   شد لباس هستیم یکباره شَق
آرمیدم با حق و از خود رَمید   آن دَمَم[۱۵] بیرون که حق در من دَمید

---

۱) م: - تعالی
۲) ص، م: آن
۳) ص: عذر خود خواه
۴) ص، م، چ: تمهید
۵) م: خالی
۶) ص، چ: می یابد
۷) چ: نی همچنانکه
۸) ص: به صورت؛ م: - در
۹) چ: و کمالات از
۱۰) چ: المولوی
۱۱) ص، م، چ: کتابه
۱۲) عنوان از ص، چ
۱۳) ص، م: وز
۱۴) عنوان از چ؛ ص، م: تکمله
۱۵) ص، م، چ: دهم

با لب دمساز خویشم گشته جفت … می‌نیارم بر لب الّا آنچه گفت
یابد از بانگم کلام حقّ ظهور … خواه فُرقان خواه اِنجیل و زَبور
رقص چرخ و اَنجُم از ساز منست … قدسیان را سُبْحه زآواز منست
هر که دور افتاد[1] از بخت نَژَنْد … می‌کنم آگاهش از بانگِ بلند
و[2] آنکه اندر صفٌ نزدیکان نشست … راز می‌گویم به گوشش پَست پَست
گاه شرح محنت هجران دهم … بیدلان را داغها بر جان نهم
گاه[3] آرَم مژدهٔ قُربِ[4] وصال … بخشم اهل ذوق را صدگونه[5] حال
هم شرایع را بیان من می‌کنم … هم حقایق را عیان من می‌کنم
هر چه باشد نظم و نثر اندر زَمَن … نیست الّا نغمه‌های لحنِ[6] من
هست از این خوش نغمه‌هایِ جانفزا … مثنوی در شش مُجلَّد یک نوا
فرصتی[7] خوش باید و عمر[8] دراز … تا بگویم حال خود یک شمّه باز
چون به پایان می‌نیاید این سخن … می‌نَهَم مُهرِ خموشی بر دهن

و می‌تواند بود که مراد از نی قلم بوده باشد که استعاره کرده باشند از برای انسانِ مذکور. اگرچه بعضی اوصاف[9] و احوال که حضرت مولوی بر نی اجرا کرده است ملایم این معنی نمی‌نماید و جامع میان ایشان آن باشد که حرکات و سکناتِ هیچ‌یک فی‌الحقیقه مُستَنَد به وی[10] نیست، بلکه وی مظهر افعال و احوال دیگریست که مؤثّر و متصرّف است [در وی][11] و وی را مرتبهٔ مظهریّت بیش نی.

خامه می‌گوید به اَلحانِ صَریر … می‌زنم مرغان معنی را صَفیر
می‌کَشم ناکامشان[12] در دام خط … دانه می‌ریزم بر ایشان از نُقَط
از سیه‌کاریٔ بختِ واژگون … رفته در آب سیاهم سرنگون
چون برآرم سر از آن آب سیاه … طُرّهٔ شب گُسترم بر رویِ ماه
صفحهٔ کافور را مشکین کنم … سنبلِ تر زیورِ نسرین کنم
می‌کنم چون شانه فرق خود شکاف … می‌شوم زان شانه هر دم حُلّه‌باف
در برِ حُورانِ معنی زین عمل … تُو بِتُو[13] می‌افکنم مشکین حُلَل

۱) ص، م، چ: دور افتاده با
۲) م: — و
۳) م: گاهی
۴) ص: قرب و
۵) ص، م، چ: وجد و
۶) چ: نغز
۷) ص، م: فرصت
۸) چ: عمری
۹) چ: + کمال
۱۰) چ: به وی مستند
۱۱) افزوده از ص، م، چ
۱۲) ص، م، چ: ناگاهشان
۱۳) ص، م، چ: تو بتو

این همی[1] گویم ولی چون بنگری ‌ ‌ ‌ هستم از اثباتِ فعلِ خود بَری
در کفِ کاتب وطن دارم مُدام ‌ ‌ ‌ کرده «بَیْنَ ٱلْاِصْبَعَیْنِ» او مُقام
نیست در[2] من جُنبشی از ذات من ‌ ‌ ‌ اوست در من دَمْبِدَم جنبش‌فکن
گر مرا با من گذارد یک نَفَس ‌ ‌ ‌ بر زمین مانَم نیِ خشکی و بس

و می‌شاید که طریق مَجاز و استعاره را بگذارند و نی را هم عبارت[3] ازین نی و قلم[4] ظاهر دارند. زیرا که اولیاءِ خداوند[5] تعالیٰ که اربابِ فَراست و اصحابِ کیاست‌اند از همهٔ موجودات به لسان احوال و اوصاف ایشان معانی لطیفه و حقایق شریفه که مناسبتی ظاهر و ملایمتی کامل [و] وافر به ایشان می‌دارد فهم می‌کنند و به طالبان صادق و مریدان موافق می‌رسانند. [نظم][6]

پیر مِهْتَه آنکه ز[7] اربابِ شهود ‌ ‌ ‌ در شهودِ حق کس از وی مِهْ نبود
با مریدان روزی اندر دشتْ گشت[8] ‌ ‌ ‌ بر حدود آسیائی بر[9] گذشت
گفت، بی گفتِ زبان، زین آسیا ‌ ‌ ‌ می‌رسد در گوش هوش من ندا
که منم صوفیّ و جز صوفیگری ‌ ‌ ‌ نیست کار[10] من چو نیکو بنگری
گر دُرُشتم می‌دهند اهلِ مَجاز ‌ ‌ ‌ می‌ستانم می‌دهم‌شان نرم باز
می‌کنم همواره گِردِ خود طواف ‌ ‌ ‌ نیست یکدم زین طوافم انحراف
هر چه ناپاک است[11] ازآن باشم نُفُور ‌ ‌ ‌ افکنم آنرا ز گِردِ خویش دور

[تمهید][12]

حقایق موجودات که از حیثیّت اِندراج و اِندماج در غیب هویّت ذات مُسمّیٰ‌اند به شئونات ذاتیّه و حروف عالیات در آن مرتبه از حضرت ذات مقدّسه[13] از یکدیگر ممتاز نیستند اصلاً، لاعِلماً و لاعَیناً، و این مرتبه را غیب اوّل و تعیّن اوّل گویند[14]. و در مرتبهٔ ثانیّه که غیب ثانی و تَعیُّن ثانی است و حقایق را در آن مرتبه[15] اعیان [ثابته][16]

---

۱) صَ، مَ، چَ: همه ‌ ‌ ۲) مَ: از ‌ ‌ ۳) صَ، مَ: عبارت هم
۴) صَ: نی قلم ‌ ‌ ۵) مَ: خدای؛ چَ: حق ‌ ‌ ۶) مَ، چَ: – نظم
۷) صَ، مَ، چَ: آن کز ‌ ‌ ۸) صَ، مَ، چَ: گشتِ دشت ‌ ‌ ۹) مَ: می
۱۰) مَ: کاری (کسرهٔ اضافه به صورت ی)
۱۱) صَ: هر چه نبایست؛ مَ: هر چه بایست؛ چَ: هر چه می‌بایست ‌ ‌ ۱۲) عنوان از صَ، مَ، چَ
۱۳) صَ: + و ‌ ‌ ۱۴) صَ، مَ، چَ: می‌گویند ‌ ‌ ۱۵) صَ، مَ: در این مراتب
۱۶) نسخهٔ اصل: ثانیه؛ متن از صَ، مَ، چَ

خوانند[1]، اگرچه حقایق را امتیاز عینی نیست امّا امتیاز علمی هست، و چون در این مرتبه اعیان ثابتهٔ مُتَکَثِّرَةٌ بِالکَثْرةِ النِّسبیّة به اعتبار انتفاء[2] وجود خارجی [از][3] ایشان معدوم‌اند می‌شاید که حضرت مولوی از نیستان، به اعتبار عَدَمیّت اصلیِ اعیان و کثرتِ نسبیِ ایشان، این مرتبه خواسته باشد یا مرتبهٔ سابق بر آن. و مرتبهٔ ثالثه مرتبهٔ ارواح است و این را مرتبهٔ ظهور حقایق گویند، بسیط مُجَرَّده است مر نَفْسِ خود [و مر مِثْلِ خود][4] را[5]. و مرتبهٔ رابعه مرتبهٔ عالَمِ مِثال است. و مرتبهٔ خامسه مرتبهٔ عالَمِ اجسام و مرتبهٔ سادسه مرتبهٔ جامعه است مرجمیع مراتب را و آن حقیقت انسان کامل است. و پوشیده نماند که هرچند حقایق از مرتبهٔ اوُلیٰ دورتر می‌افتد احکام مابه‌الامتیاز بر احکام مابه‌الاتّحاد [غالب‌تر][6] می‌گردد. و مراد به دوری و مهجوری که در امثال این مواضع واقع می‌شود غلبهٔ احکام مابه‌الامتیاز است بر مابه‌الاتّحاد، واللهُ سُبحانَهُ اَعْلَم.

[مثنوی][7]

کز نیستان تا مرا بُبْریده‌اند   از نَفیرم مرد و زن نالیده‌اند

[شرح][8]

حَبَّذا روزی که پیش از روز و شب   فارغ از اندوه و آزاد از طلب
متّحد بودیم با شاهِ وجود   حُکمِ غیریّت بکلّی مَحْو بود
بُود اعیانِ جهان بی چند و چون   ز امتیاز علمی و عینی مَصون
نی به لوح علمشان نقش ثبوت   نی ز فیض خوان هستی خورده قُوت
نی ز حق ممتاز و[9] نی از یکدگر   غرقهٔ دریای وحدت سربسر
ناگهان در جنبش آمد بحر جود   جمله را در خود زد و بر خود[10] نُمود
امتیاز علمی آمد در میان   بی‌نشانی را نشانها شد عیان
واجب و ممکن ز هم ممتاز شد   رسم و آیین دویی آغاز شد
بعد از آن یک موج دیگر زد محیط   سوی ساحل آمد ارواح[11] بسیط
موج دیگر زد پدید آمد از آن   برزخِ جامع میان جسم و جان

---

۱) صَ، مَ: می‌خوانند   ۲) مَ: ابتغاء   ۳) افزوده از صَ
۴) افزوده از صَ، چَ
۵) و این را... مر نفس خود را >مَ: و این مرتبهٔ ظهور حقایق کونیّه بسیطهٔ مجرّده است
۶) افزوده از صَ، مَ، چَ   ۷) عنوان از مَ، چَ   ۸) افزوده از چَ؛ صَ، مَ: تکمله
۹) مَ: ــ و   ۱۰) صَ، مَ، چَ: در خود ز خود یا خود نمود
۱۱) چَ: از اوج

پیش آن کو[1] زمرهٔ اهل حق است   نام آن برزخ مثالِ مطلق است
موج دیگر باز در کار آمده   جسم و جسمانی پدیدار آمده
جسم هم گشته‌ست طَوْراً بَعْدَ طَوْر   تا به نوع آخَرَش افتاد دَوْر
نوع آخر آدم است و آدمی   گشته محرومِ از مقام مَحْرمی
بر مراتب سربسر کرده عبور   پایه‌پایه زاصل خود افتاده دور
گر نگردد باز مسکین زین سفر   نیست از وی هیچکس مهجورتر
نی که آغاز حکایت می‌کند   زین جداییها شکایت می‌کند
کز نیستانی که در وی بُد[2] عَدَم   رنگ وحدت داشت با نورِ قِدَم
تا به تیغ فُرقتم بُبْریده‌اند   از[3] نَفیرم مرد و زن نالیده‌اند
کیست مرد؟ اسماء خلّاقِ وجود[4]   کان بوَد فاعل در اطوار وجود
چیست زن؟ اعیانِ جمله‌یٔ مُمکنات   منفعِل گشته ز اَسماء و صفات
چون همه اَسماء و اعیان بی‌قصور   دارد اندر رُتبهٔ انسان ظُهور
جمله را در ضمن انسان ناله‌هاست   که چرا هر یک زاصل خود جداست
شد گریبانگیرشان حُبُّ‌الوطن   این بُوَد سِرِّ نفیر مرد و زن

اگر کسی سؤال کند که چون انسانِ مذکور به مقام وصول رسیده است، حکایتِ دوری و شکایت مهجوری برایِ چیست؟ جواب آنست که گویند تا آدمی در نشأهٔ دُنْیَویست[5] حقیقت فنا از وی متعذّرست و بقیّه‌ای از بقایای[6] وجود با او همراه،[7] [وصول تمام[8] ممکن نیست[9]، مادام‌که بقیّهٔ وجود با اوست[10]]. یا خود گویند که این حکایت و شکایت نظر به احوال ماضیه است که پیش از وصول بر وی[11] گذشته، یا خود گویند که این از برای تنبیه اهل غفلت و تشویق ارباب حجاب است:

[سؤال][12]

گر کسی گوید که کامل واصل است   واصلان را قُربِ[13] جانان حاصل است
فرع ایشان[14] متّصل گشته به اصل   جان ایشان بهره‌ور گشته ز وصل

---

۱) ص، م، چ: کز   ۲) ص:مر؛ م: بر؛ چ: هر   ۳) ص، م: در
۴) ص، م، چ: وَدود   ۵) چ: دنیاست   ۶) م: بقای
۷) ص، م، چ: مادام‌که بقیّهٔ وجود با او هست   ۸) ص، م: تام
۹) ص، م، چ: نی   ۱۰) ص، م، چ: – مادام ... با اوست
۱۱) م، چ: برو   ۱۲) عنوان از ص، چ   ۱۳) م: قوت
۱۴) چ: انسان

پس ز مهجوری حکایت بهرِ چیست
وز جدایها شکایت بهرِ چیست

خوش نباشد بر دهانْ آب زلال
در[1] عطش کردن بیان رنج و ملال

خوش نباشد گنج **قارون** در بغل
خویش را در مُفلسی کردن مَثَل

خوش نباشد دامن یوسف به کف
زار نالیدن چو **یعقوب** از اَسَف

[جواب][2]

گویم آری لیک وصل بر کمال
باشد اندر نشأهٔ دُنیی محال

تا بُود باقی بقایای وجود
کی شود صاف از کَدِر جامِ شهود

تا بُود پیوند جان و تن بجای
کی شود مقصود کل بُرْقَع‌گشای

تا بُود غالبِ[3] غبارِ جسم‌وجان
کی توان دیدن رخِ جانان عیان

بی‌فنایِ کلّ و بی‌جذب توی[4]
کی حریم وصل را محرم شوی

این سعادت روی ننماید به کس
جز پس از عمری و آنهم یک نفس

چون پس از عُمری به تو روی آورَد
زودتر از برق خاطِف بگذرد

تشنه‌ای را گر ز دریا خَطْره‌ای
در دل آید بلکه بر لب قطره‌ای

خاطر او کی شود زان قَطْره[5] خَوش
کی پَرَد[6] آن قطره از جانش[7] عَطَش

بلکه چون آن قطره آید بر لبش[8]
تشنگی بر تشنگی افزایدش

چون رسد از تشنگی جانش بلب
گر کُنَد شُور و شَغَب نَبْوَد عجب

[جواب دیگر][9]

یا خود این گویم که هست این ماجرا
سرگذشت عاشقان در مامَضیٰ

خود چه زان خوشتر که عاشق پیشِ یار
نالد از غمهای هجران زارِ زار

او چو بلبل در فغان و در خروش
یار چون گل سوی او بِنْهاده گوش

برکشد آه و فغان کای نازنین
هجر تو با من چنان کرد و چنین

عمرها رنج و بلا بر من گماشت
خاطرم ریش و دلم افگار داشت

هر زمان حالم دگرگون بود ازو
سینه پرغم، دیده پرخون بود ازو

این و مثل این حکایات دراز
پیش او گوید ز حال خویش باز

---

۱) ص، م، چ: وز
۲) عنوان از ص، چ
۳) ص، م: قالب
۴) م، چ: قوی
۵) ص، م، چ: خطره
۶) ص: رود
۷) ص، م: از جانش آن قطره
۸) م، چ: بر لب آیدش
۹) عنوان از ص، م، چ

[جواب دیگر][۱]

یا خود آن گویم که هست این گفتگو[۲] از برای غافل بی‌آبرو[۳]
می‌کند سیراب در آب اضطراب تا کشد لبْ‌تشنگان را سوی آب
خواهی این معنی شود بر تو عیان آیت «لا اَعبُدُ»[۴] از قرآن بخوان
بندهٔ مستغرِق اندر بندگی می‌کند ظاهر ز خود شرمندگی
که چرا از بندگی سر می‌کشم رَخت ازین منزل فراتر می‌کشم
می‌کند تعریض آن مستکبران که بر ایشان بندگی آید گران
تا ز راه بندگی آگه شوند بگذرند از بیرهی آن[۵] رَه روند[۶]
همچنین واصل نشسته[۷] پیش یار می‌کند از هجر نالِشهای زار
تا شود محجوب[۸] محروم از وصال واقف از هجران بر[۹] رنج و ملال
روی بر تابد ز ذُلِّ احتجاب زود بشْتابد سوی حُسْنَ‌المآب

[خاتمه][۱۰]

خیز جامی بال همّت باز کن سویِ وَکْرِ اصلیت پرواز کن
طوطی شیرین مقالی تا بچند باشی اندر حبس زاغان پای‌بند
بوده عمری با گروه طوطیان شکّرستانهای قُدسَت آشیان
با شکرخایان هم‌آوا بوده‌ای شکّرافشان و شکرخا بوده‌ای
منزلِ[۱۱] اصلی فراموشت شده کُرْبتِ غربت هم‌آغوشت شده[۱۲]
دل ز یارانِ کهن بُبریده‌ای دامن از اهل وفا درچیده‌ای
وقت شد کز دوستان یاد آوری رَخت سوی منزل اصلی بری
پای قاصد از شُدآمد پی کُنی قصّهٔ پیغام و نامه طَی کنی
جا کُنی در کلبهٔ نابودِ خویش رو نهی در قبلهٔ مقصود خویش
با وی از جان یکدل و یکرو شوی بلکه خود را محو سازی، او شوی
در بقایِ او شوی فانی تمام باقی و جاوید مانی[۱۳]، والسّلام

★

---

۱) عنوان از ص، م، چ
۲) ص، چ: گفتگوی
۳) ص، م، چ: بی راه و روی
۴) ص، م، چ: مالی لا اعبد
۵) ص، م: وان
۶) چ: در ره شوند
۷) چ: نگشته
۸) م: + و
۹) چ: و هر
۱۰) عنوان از ص، م، چ
۱۱) م: منزلی (کسرهٔ اضافه به صورت ی)
۱۲) ص، م: شده است (هر دو مصراع)
۱۳) ص، م، چ: باشی

نی کیست؟ همدمی شده از خویشتن تهی — چون سالکان ز سیر مقاماتش آگهی[1]
آزرده‌ای که نالهٔ جانسوز می‌کند — هر جا ز پای تا سرش انگشت می‌نهی
سوراخها به سینهٔ نی بهر آن کنند — تا دَمبِدَم ز نالهٔ خود دل کند تُهی
خُفته ز بانگ می‌جَهَد از جا، تو مُرده‌ای — گر در سَماعِ بانگِ نی از جا نمی‌جَهی
دَمسازِ نی شدم که بنالم، چو شد بلند — زاهنگِ ناله‌ام دَمِ نی کرد کوتَهی
خودرُسته نِی،که رَست ز خود، زان همی زَنَد — این راه بیخودی که تو یکدم ز خود رَهی

جامی ز نالهٔ دل افگار خود مگر
آگه نِه‌ای که نالهٔ نی شرح می‌دهی؟

تمَّت عَلیٰ یَدِ اَلعَبْدِ اَلمُذْنِبِ میرعلیّ اَلکاتب
فی شُهورِ سنة اَرْبَعینَ و تِسْعَمائة
تَمَّ

---

۱) جامی را عادت بر این بوده است که به شکرانهٔ به پایان رساندن سخن یا به قصد برآوردن ماده تاریخ انجام کار به روش تصریح یا ابجد در پایان برخی از آثار خود اشعاری بسراید. این غزل در نسخه‌های خطّی و چاپی دیوان تحفة‌الشباب جامی آمده است (دیوان، نشر میراث مکتوب، تهران، ۱۳۷۸، ج ۲، ص ۸۰۸-۸۰۷) و اگر در اصل هم به مناسبت به پایان رسانیدن نی‌نامه سروده شده باشد وجود آن در تحفة‌الشباب قرینه‌ای بر تاریخ سرودن نی‌نامه نیست، زیرا جامی طی تجدیدنظرها و بازنگریهای گوناگونِ ادواری از همهٔ اشعار عُمرانهٔ خود در تحفة‌الشباب گنجانیده است. این غزل در بیشتر نسخه‌های خطّی نی‌نامه نیامده است.